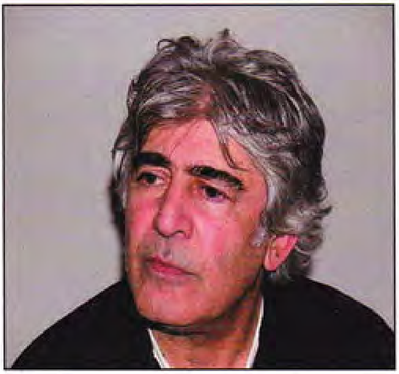
علي حاكم صالح

الوقوف على حافة العالم



محمود البريكان
وسركون بولص

مدونة
Riyadh
Hamza

منشورات الجمل

علي حاكم صالح

الوقوف على حافة العالم

محمود البريكان
وسركون بولص

مدونة
Riyadh Hamza
http://riyadhhamza.blogspot.com/

منشورات الجمل

علي حاكم صالح : الوقوف على حافة العالم : محمود البريكان وسركون بولص

علي حاكم صالح

الوقوف على حافة العالم

محمود البريكان وسركون بولص

منشورات الجمل

ولد علي حاكم صالح عام ١٩٦٦ . نال البكالوريوس في الفلسفة من قسم اللغة بكلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٨، وشهادة الماجستير في الفلسفة (الفلسفة الحديثة) من الجامعة ذاتها ١٩٩٢ . يعمل مدرساً في قسم الفلسفة / كلية الآداب/ جامعة البصرة. صدر له: **المجتمع اللااجتماعي: دراسة في أدب فؤاد التكرلي**، بيروت، ٢٠١١؛ كما نشر العديد من الترجمات بالاشتراك مع د. حسن ناظم، منها: جون إرينبيرغ: **المجتمع المدني: التاريخ النقدي للفكرة**، بيروت، ٢٠٠٨؛ هانز جورج غادامير: **طرق هيدغر**، بيروت، ٢٠٠٧؛ هانز جورج غادامير: **الحقيقة والمنهج**، بيروت، ٢٠٠٦؛ هيو سلفرمان: **نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية**، بيروت ٢٠٠٢؛ هانز جورج غادامير: **بداية الفلسفة**، بيروت، ٢٠٠٢؛ رومان ياكوبسون: **الاتجاهات الأساسية في علم اللغة**، بيروت، ٢٠٠٢؛ رومان ياكوبسون: **ست محاضرات في الصوت والمعنى**، بيروت، ١٩٩٤ .

علي حاكم صالح: **الوقوف على حافة العالم، محمود البريكان وسركون بولص**،
الطبعة الأولى، جميع حقوق الطبع والنشر والاقتباس باللغة العربية
محفوظة **لمنشورات الجمل**، بغداد ـ بيروت، ٢٠١٣
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣، بيروت ـ لبنان
تلفاكس: ٣٥٢٣٠٤ ٠١ (٠٠٩٦١)

© *Al-Kamel Verlag* 2013
Postfach 1127 . 71687 Freiberg a.N . Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

الإهداء

إلى أصدقائي الذين ولدوا في المكان، وتوزعت مصائرهم على حافات العالم

المقدمة

كلّ تجربة شعرية «أصيلة» تعريف جديد آخر للشعر، وتنويعةٌ، لا على أصل سابق، توسّع مساحة القول الشعري. وما الجديد هنا إلاّ روح الشاعر نفسه، وتجربته الذاتية المنبسطة حتماً في كل كلمة وسطر. ولهذا لن نتوفر يوماً على تعريف واحد ونهائي للشعر يحيط بماهيته، أو حدوده. ليس للشعر ماهيةٌ تسبق تحققاته الفردية. إن الشعر كما الإنسان وجوده أسبق من ماهيته. ويحلو لي وصف فعل الكتابة عن هذه الروح، وعن كلماتها، ومتابعة توثباتها، بالتقمص، أو استبطان الفكرة أو الروح، أو الهمّ الذي هو الكلمة الشعرية نفسها. ليس الشعر، ولا الكتابة عنه، موضوعيين. ليس ثمة مسافة فاصلة بين الشعر والكتابة عنه، وما من حيادية هنا، ولا يأتي المرء هذه الساحة مفتقراً لذوقه، وما يحب.

وفي أفق هذه الترسيمة أخوض في الحديث عن الشاعرين الأصيلين محمود البريكان وسركون بولص. وعلاقتي بما يكتبان قائمة على الهوى الفردي الذاتي المحض، .من دون أي مزاعم بشمولية أو كليانية تخص حديثاً عن الشعر كشيء قائم بحد ذاته، لأنني أظن ألاّ وجود لكيان كهذا قائم بذاته، رغم زعمي أن لكل تجربة شعرية «أصيلة» خصوصية ترتقي بها إلى حد أن توصف كشيء قائم «بحد ذاته». ومع ذلك، فإن هذه التجربة

تمضي في أفق رادته تجارب شعرية إنسانية أخرى، وربما «كررت» كما في الظاهر الهمّ الإنساني نفسه، فكل شاعر من هذا القبيل، بقدر ما يعبر عن فرديته، تحمل روحه أصوات أخرى، تحسست الهمّ الإنساني نفسه، وجهدت لقوله وكتابته، ولكن تظل فردية الشاعر الأصيل، كما الإنسان الإنساني، وكذلك لغته الشعرية، غير قابلة للتكرار، ولا الاستنساخ. ومن يريد أن يكرر، أو ينسخ، سيفقد تفرده، إنّ التفرد غير جاهز قبلاً، إنما ينبنى في الزمن واللغة.

وفي الكتابة عن هذين الشاعرين، أكتشف شخصياً (أو تتكشف لي) علامات تدلّ عليّ أنا نفسي، تترك أثرها بكل تأكيد على ما أكتب، أو ربما أنا لا أكتب غير هذا الأثر. ليس الشعر موضوعاً مستقلاً عن الكتابة، لكي تأتي الكتابة لاحقةً تطرز نفسها بما تكتبه، إنما أؤمن أن ما يكتب عن الشعر إنما هو مما يحرّضه الشعر نفسه، ومما تجد فيه ذائقتي هواها. وبحركة جدلية بين هذين الطرفين، المنصهرين معاً، يشحذ، وينمّي، ويربّي الشعرُ في حالة من التقمص الوجداني ما يدور حوله، فيجذبه إلى مداراته. ليست الكتابة عن الشعر تحويلاً للشعر من وجود غامض إلى وجود واضح تنقله اللغة العادية، وإن كانت هذه الكتابة تشبه ترجمة، تتقصى الدلالات الضمنية والبعيدة، وتقلب الباطن إلى ظاهر، ولا تحمل الظاهر على ما يبدو عليه، ولكن من دون تمحل، إنما بمنح الشعر شكلاً لا شعرياً يسهم في الفهم، وباطن الشعر ليس معنى خفياً عصياً، إنما هو الكلمة الشعرية نفسها، والعالم الذي تشيده الكلمات. وعَبر التقمص، والاستبطان، يُنتحل صوت الشاعر، وتُعاش كلماته كلحظة إنسانية مشتركة بين الشاعر وقارئه. وليس الغرض من ذلك التفتيش عن المعاني، ليتحول الشعر إلى «الكلمة

ومعناها»، إنما غرضي بناء العالم الداخلي الذي آوى إليه الشاعر. فتندغم الكتابتان، لتشكلا من ثم تجربة واحدة ممتدة، يتناوب فيها النثري والشعري، مشكلين معاً صورة تتسع وتتطور، يبدو موضوعها ذا جهة واحدة، ولكنه في الحقيقة ثنائي الجهتين، أو ربما أكثر.

مبعث الكتابة عن تجربتَي هذين الشاعرين «الهوى الشخصي»، هوى يدوم عبر حوار يتواصل طويلاً، ليصل من ثم إلى فهم، هوى أساسه متعة، وحس إنساني يتعمق. ولاشك في أن هذه المتعة، غير القابلة للوصف، لا تَستنفدُها، ولا تشبعها، ولا تفصح عنها، قراءةٌ واحدة، ولن يبلغ هذا الحس الإنساني حداً لا يتعداه بتجربة كتابة واحدة. المتعة والحس الإنساني يزيدان من التواصل مع الشعر، ويزداد الشعر بهما دلالات.

ثمة تداخل إنساني وشعري مميز بين تجربتي البريكان وسركون. فهذان شاعران تجرّدا بكل إنسانية عن كل ما هو لا إنساني في بيئة ثقافية امتلأت بشعارات الأحزاب والآيديولوجيات، وتجرّدا للعيش من أجل الشعر مهمةً نهائيةً. وأصالتهما لا تعود إلى جودة شعرهما حسب، فهذا بحد ذاته لا يمنح الشاعر مرتبة بين البشر، بل تعود إلى أصالتهما هما بوصفهما عاشا متوافقين تماماً مع ما كتباه. فأنا لا أستسيغ الفصل بين الشاعر وشعره، بالضبط كما لا أستطيع الفصل بين الإنسان وفعله. والشعر فعل وموقف من الإنسان تجاه الإنسان. والفصل العجيب الذي يُقام غالباً بين موقف الشاعر الإنساني واللغة الشعرية تسويغ للشرّ، وتسويق في الوقت نفسه لقيم لا إنسانية جسدتها أفعال شعراء كتبوا شعراً يوصف بالجودة.

وتشابها رغم اختلافهما: أحدهما آثر البقاء في جحيم أحال المكان إلى «لا مكان»، والآخر غادر إلى مدينة لم يجدها وظل مشدوداً بحنين لا يطاق

لأرضه التي غادرها. وكلاهما ينمّيان، ويواصلان تساؤلات الوجود الإنساني، التساؤلات ذاتها التي تنتمي بكل أصالة إلى تراثهما الرافديني. لذلك ينمو هذا التراث في تجربتيهما باستئنافه، وبمنحه شكلاً آخر من خلال التجربة الخاصة لكل منهما. وهما منشغلان أيضاً باليومي الحياتي، البريكان على طريقته في رؤية الكائن الإنساني على حافة العالم في مواجهة نفسه والوجود الغامض. الإنسان في وقفته هذه يستبطن الوجود ليعيشه وجوداً خاصاً به، ولا أفعل أنا سوى أن أعيد فعل الاستبطان هذا. وسركون المعذّب بين مكانين، فقدهما معاً، وظل على الطريق يسترجع روائح أرضه ويقلب ما حوله نسخةً مشوهة لأصل مفقود، طريق مشرعة أبداً فلا تنتهي: طريق تنتصب على حافة العالم.

يتضمن هذا الكتاب مقالتين، أولاهما «في الطريق إلى البريكان»، كانت قد نُشرت في كتاب «**الشعرية المفقودة: دراسات وشهادات**»، الصادر عن دار الجمل عام ٢٠١٠، تحرير وتقديم الدكتور حسن ناظم. والمقالة الثانية «سركون بولص: ضيف المسافة»، وهي تنشر في هذا الكتاب للمرة الأولى. وكلتاهما كتبتا بحب، وبمشاركة وجدانية في تلك اللحظات الإنسانية التي تحولت فيها خلجات الشاعرين، وارتعاشات وترددات أصابعهما قصائد وسطوراً شعرية.

في الطريق إلى البريكان

ليست رسالة الشعر أن يبهرنا بفكرة غير متوقعة؛
بل أن يقدم لحظة من لحظات الكائن فيحولها إلى
لحظة لا تنسى وجديرة بحنين لا يطاق.

ميلان كونديرا، رواية الخلود

١. صوت الشاعر

بين فتحِ النافذة «للنور والريح وعطر الأرض»، وغلقها لصد هجوم «صخب العالم» تنهض سيرتي، وتقوم مسافة سيتعذر اجتيازها بغير «شَرك الشعر». وستشحبُ ضمن هذه المسافة ممكنات، فتتضاءل حدّ الحسرة والوجع، ولكن ستنبض أخرى، فيسهل، حينئذ، مسح الذات وصفحة العالم «لسبر الأبعاد المجهولة للوجود». ومن هناك سأغذّ السير، وأضع خدي على راحة السكون المطلق. سأرقد في الظل وأدفع بقصائدي إلى النور، وسأحمي هذا الوضع حتى الأخير؛ فهكذا يجب أن يكون الشاعر. لن أزاحم أحداً على الأصول، ولن أنشر البيانات والبلاغات أعلن فيها سلطة ريادة من نوع ما؛ فأنا لا تفتنني خرافة البدايات، ولن أعرض الأحلام مطولاً، كي لا تستحيل، بعد ذلك، محض أوهام، وكي لا أُطالب بإشهار الندم، أو حتى الأسف على ما كان: سأسجن العالم خارج نافذتي، وأقيّده بلوعة فقدي!

أعرف جيداً أنّ الروحَ يلوب، وأن العينين تدوّمان أبداً في وهمِ هذا العالم الماضي في انطفائه، انطفاء نهاراته؛ وأعرف أيضاً أن الليل طويل، وأن النهار ليس سوى مصادفة تتكرر كثيراً. سأكتب الشعر، وأرعاه «كما يرعى الجندي المخذول في الحرب ساقه الوحيدة» (ماياكوفسكي)، أدنو به من

حافة العالم، وأشيدهما سكناً، وأشحذ بصبر سجين كلّ ما تطوله رؤاي، وأصوغ كلماتي تعويضاً للفقد، وأعلن إلى الوجود أشياء وحكاياتٍ لطالما غطست تحت أكوام الكلام.

لكل عيناه، ولكل عالمه. سأسلك تحديقاتي في مسارات عديدة: مسار أشعة الشمس، أو مسار كوكب لا يدري لماذا يدور، أو مسار جسد ينمو ليذبل، أو مسار قذيفة أطلقت بدقة الحساب لتبعثر عند منتهاها الأكيد حركةَ جسد غافل؛ ولن تستقر نظراتي، ستظل تدوّم، فهي بعد كل شيء مأخوذة بما يحجبه سراب ما تحدّق فيه، فتنحسر كحلم، وتعاود التحليق ثانية، وبراحتيّ أحاول أن أتثبت مما يحيط بي: لا شيء سوى برودة قديمة، وعالم صلب؛ أغير اتجاههما، أرفعهما نحو عيني، تفركانهما لتركيز الرؤية. هكذا بت مأخوذاً بما أشاهد؛ سرٌ تكسّر جليد تناسيه، فأصبح أمامي حديثاً طويلاً؛ أسمعه، وأعاود الاستماع إليه، وأدقق النظر فيه؛ لقد نصّبت نفسي شاهداً أبدياً على ليل الذاكرة.

سأشرع، إذن، نافذة أخرى. فالسؤال (سؤالي) هو: من أي نافذة تطل على العالم؟ من هنا أستشرف أكثر فأكثر البدايات ونهاياتها الكامنة، وتلك الخطوط المختلفة الواصلة بينهما حتماً. تستفزني حركة الأشياء، فأسعى إلى معاينة مآلاتها الحزينة؛ أواكب الكائنات في تنفسها، وألقي بوهج الشعر ضوءاً يكشف عن مصائرها، أتسلل عبر عروق العالم الممتدة في الظلمة، وأمضي في تماهيّ بصخور العالم لأستنطق تململها الصامت. سأرى في انثلاماتها محيّا نبي خذله القوم، وانتظارات عيل صبرها، وحكايات سردت بعيداً عن أسماعكم، وأنفاساً تحشرجت في ظلمة ما. سأسلط بروقي الزرق لتكشف لي عن صفحة (عورة) العالم السادر في ظلمته.

أبصرها تلك المسافة بين «عابر صغير» لم يملك غير أن «أطلّ من خلف الزجاج...» على المطعم الصاخب فـ «أغمد نظرتين في الأطباق نهمتين» وتلك العيون التي «همّت به فغاب». أبصرها هذه المسافة عميقة وغائرة، لن يردمها صوت النبوات، ولا الثورات، ولا همهمات موائد تغيير العالم؛ ولا حتى الشعر. سأحتفظ بارتسام الصغير لنفسي شارة!

وتقودني المسارات. وأصغي لفزع الأجنّة وهي تبكي في «ظلامها الدامس»، يشككني بكاؤها هي التي لم تر النور بعد! وأسائل الغرور، وأسائل ذلك الضجيج لمَ لمْ نشعر مثلها «بارتعادة العالم/ باضطرابه»:

الأجنة الصغيرة

الأجنة الشاحبة الصفر

التي ترفض أن تشاهد النور

ولا تريد أن تولد.

لماذا ترفض الأجنة أن تشاهد النور الذي يملأ أحداقنا؟ أتراها عرفت سرَّ «متاهة الفراشة»، الفراشة التي أغراها الضوء: «فانجذبت نحوه/ سقطت وسط هاوية معتمة». وإنها لحكمة قديمة قالها أوتو ـ نبشتم لكلكامش: «... والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس حتى يحل أجلها، ولم يكن دوام وخلود منذ القدم»[١].

سأقفز، ولكن ليس بعيداً سألمحه في رحلته القدرية الحزينة الأخيرة. فعلى إحدى حافات العالم و«داخل القفص الخشبي/ في مؤخرة الشاحنة»

---

(١) طه باقر، ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١، ص١٥٠.

يواصل القرد رحلته هادئاً، ساكناً، ولكن ليس قانعاً. يحدق القرد؛ يحدق في «المزارع خضراء صفراء غبراء/ .../ النخيل النساء، الصغار»؛ إلى أين يمضي؟ سؤال لن يعرف القرد إجابته أبداً. يأسرني القرد، ولن أتخذه قناعاً لمآرب في نفسي، ولن يهمني كيف ترتدونه! أنا شغوف به، أعاين مصيره مثلما أعاين مصائركم؛ لن أختزله إذن. أنا تقلقني تلك المسافة الفاصلة بين حلم القرد بغابته النائية وأراجيحها وما لا يعرفه عن:

غرفة الأجهزة

والمجاهر والمبضع الدموي

حيث تصنع من مخه الأبيض المستدير

عينات التجارب.

أود أن أقف، آه فلقد شاهدت ما يكفي؛ غير أن صراخاً وتصفيقاً يجذبانني؛ إنه «الأسد في السيرك»، إلهي!هذا «الأسد الهرم يحدق في الجمهور/ ويطأطئ هامته»، حتى الأسود تطأطئ هاماتها! لا يرفض الأسد لمروضه أمراً، ولن يبخل على الجمهور بمهارة تغرغرها مسامات جسده التي فتّحت عيونها السياط. يأمر السوطُ «أقفز»، فيقفز، ويتنقل «يعبرُ قوسَ النار»: وينتظران التصفيق. يزأر الأسد باستحياء، ولن يخيف زئيره أحداً! الأسدُ الضجر ملّ المواعيد الدقيقة، ومرح العروض الزائفة، و«أكداس اللحم الجاهزة»:

يتحسس موت مخالبه

وتفتت أنيابه

ويحدّق في الظلام.

الصغيرُ العابرُ يحدّق عَبر الزجاج في الأفواه المتلمّظة، الأجنّةُ المرعوبةُ تحدّق في النور، الفراشةُ تحدّق في «مهرجان المصابيح»، القردُ يحدّق، والأسدُ يحدّق؛ ومن فناري أحدّق أنا في المسافة الفاصلة (الواصلة) بين عيونهم وما يحدقون فيه. وأحدّق في أناي، وأطيل الرؤى. فأنا ذاتٌ لن يكسرها الضجيج، وإن أشاع فيها الأسى. وسيأتي الموت منمقاً ضرورياً، وبالتأكيد من دون معنى، فمتى كان للموت من معنى إن فقدت الحياة معناها! وما معنى الكلمات نفسها إن تاهت عن مراجعها! لن تخلف سوى أطراس متعاقبة، وصروح من الرمل يهدمها طفل (أو قارئ) لحظة ضجره.

ولكن لا بأس فالممكنات عديدة، ومتدرجة: «إقرأ ظلال اللون/ تلك التي ليس لها لغة»، ليس الوقوف عند الأطراف المتقابلة القصوى هوية، ولا النأي عنها انطماس؛ ثمة برهة في الزمان، وكذلك المكان، لم يطل العديد الوقوف عندها. إنها هنا في هذا «الوقوف عند حافة العالم المتلاشي»، وفي هذا القلق الحي، في تطلعي إلى الأبعد الساكن فيّ. سأزهد بأساطيركم، وسأقيم الفواصل بيني وبينكم لتكون دعاماتي، وملامح الوجه الذي أشتهيه:

أوثر أن أبقى

على جوادي

وأهيم من مهب ريح

إلى مهب ريح

وسأكتفي من العالم بأشيائه الزائلة، ألملمها خياراً أخيراً، وقيمة أعبر من خلالها إلى كائنات العالم وأشيائه، وأرعى في داخلي هذا الحنو. ستزعمون أننا جميعاً لنا عواطفنا، ولكن يجب أن تعرفوا أن «الإنسان العاطفي ليس

[مَن] يكابد العواطف (لأننا جميعاً قادرون على مكابدة العواطف)، بل هو شخص يضع العواطف في مرتبة القيم»[1]. وأنت، أنت أيها القارئ:

أنت تعرفني؟

هل أنت تعرفني جيداً؟

---

(١) ميلان كونديرا، رواية الخلود.

٢. صوت القارئ

لن أدّعي معرفة ما بصوت الشاعر، غير أني سأطيل الاستماع إليه والتحديق فيه. فهذه حالة وجود يمكن تعلمها. وسأمنح نفسي حق كتابة ما تراه عيناي، والعثور على صوى طريقه. لن أفتت الهمّ الذي قاله البريكان شعراً إلى تصنيفات، ليست فقط قد تخطئ أو تصيب، إنما قد تحجب ـ لأن التصنيف يحجب ـ جوهر هذا الهمّ. واللغة، خالقة الدلالات، ونتاجها في الوقت نفسه، هي أيضاً ستنجو من إجراءات هذا التفتيت نفسه. إذن سأحفظ للبريكان اسمه وهويته، رغم «رياحه التاريخية».

هذه الصفحات مجرد تأملات غير مكتملة (لأن القول عن البريكان لن يكتمل) في تجربة البريكان الشعرية. ولأنها كذلك، فسوف أهب نفسي نعمة التحرر من حدود منهجية معينة، أو طريقة في التناول صارمة. هي تأملات من أجل مواكبة تجربة البريكان الشعرية في بعض مداراتها الرئيسة التي تلوح لي، ومن خلال ذلك تسعى إلى بلوغ فهم من نوع ما بهذه التجربة. فالشعر يمكن أن يفهم. وعبر هذا الفهم يمكن أن تشق قنوات التواصل؛ التواصل مع الهمّ والإحساس الإنسانيين اللذين عاشهما الشاعر وقالهما شعراً.

كانت تجربة البريكان الشعرية، التي استغرقت مدة طويلة من الزمن،

يسيّرها وعي ما بطبيعة الشعر، ودور هذا الشعر في كتابة الهمّ الإنساني الجوهري. نحن هنا أمام تجربة شاعر يعي جيداً ماذا يكتب، ويعي جيداً رؤيته الفكرية المقولة شعرياً. (لم يكن شعره مناسَباتياً) وهذا هو مسوغ وصفها «تجربة شعرية». وليس كل شاعر يفعل ذلك، وإن كان في معظم ما يكتبه شاعراً.

تكشف قصائد البريكان عن أنه كان مشدوداً إلى تشييد أركان عالم متكامل يراه هو بطريقته الخاصة، وخصوصية طريقته لا تظهرها رؤيته فقط، فهذه ربما يحملها العديد، إنما في لغته التي عبرت عنها. أو دعني أقلْ، في تزاوجهما. تتراص أغلب قصائده، وتتكون بطريقة معينة، لتكون لبِنات هذا العالم. كلّ قصيدة جزء، وإن كانت مكتفية بذاتها شعرياً، إلا أنها سوف تتعفر بدلالات ومعان أخرى ما أن تقرأ ضمن تجربته الرؤيوية ككل. وتجربة البريكان الشعرية تعبيرٌ عن همّ إنساني عام يتجاوز التحديدات التاريخية الجزئية ليصعّدها إلى منزلة ماهية مشتركة عامة تجلت تاريخياً. وسيجد التاريخي، ولابد، حضوره الأكيد داخل هذه التجربة الفذة. وسأمنح نفسي، كذلك، الحق في حرية التجوال داخل هذه التجربة من دون ضابط التسلسل الزمني المقود في غالب الأحيان بالرغبة في التحقيب، أو الذي قد يلبي كما يقال شروط البحث الأكاديمي أو العلمي.

٣. الأيدي

في قصيدته الأبدي يعلمنا الشاعر البريكان أن: «أسرار الكيان كلها / تندفع إلى أطراف الأصابع»، فيتوحد الشاعر في صمته متأملاً في هذه الأسرار. وتقوده كلماته إلى خارج منطقة الصمت، لتتيح لنا مشاركته هذه التأملات. الأيدي، كما العيون، نافذة الجسد والروح على العالم، وشيء آخر: الأيدي هي الموضع الذي يمفصلنا بالعالم، مفصل يجلّي الاتصال. لذلك، سيصعب عند هذا الموضع التميز بين ما للجسد وما للعالم. لن تعود العلاقة هنا قائمة بين طرفين متواجهين، إنما هي مسافة للتماهي تعرفها الأيدي. وبأطراف الأصابع يكشف حتى البصير جوهر ما يحيط به. ليست الأيدي تختبر فقط، إنما هي تكشف أيضاً، وترى، وتبوح. وعند هذه النقطة يلتمّ نبض الروح. اليد تجسيد الروح، اليد هي الروح مجسدة. ليست اليد وسيلة، ولا آلة؛ اليد تفعل، وبفعلها هذا ترسم على صفحة العالم الروحَ. اليد «تهاجم»، «تتهالك»، «تتصلب»، «تشف»، «تدور»، «تضطرب»، «تصلي»، «تجوع»، «تغضب»، «تجن»، «تتساءل». لليد حضور الفعل. وكل فعل غامض، لا يتيسر تعيينه، أو تعريفه بدقة لأنه متصل، ومحايث. وكينونة الفعل أنه متحرك وكاشف رغم غموضه.

لو جرّدنا العالم، والوجود الذي يكوننا ونكونه، من الأيدي التي رسمته،

سيعود محض هيولى لامتعينة، ولا تاريخ له. فاليد هي تاريخ العالم. والأيدي هي التي ترسمه، وتجبله، وتصوغه، وتشكله، ولكنها أيضاً هي التي تمحوه، وتطمسه، وتهدمه. تأمّل ما حولك: الجدران، والطرقات، والحدائق، والأبواب، والنوافذ، وساحات الحروب، والمقاصل، والمقابر، سترى الأيدي. وتأمل يديك، سترى تقاطيع وجهك! ويحرّضنا الشاعر: «تأمل الأيدي تخبرك بالكثير». فحيث تشكل الأيدي العالمَ، ترتسم على تقاطيعها تغضناتُه وملامحُه، وستخبرنا قصةَ هذا العالم وقصصها: «الأيدي تقص قصصها». والشاعرُ كان قد خبرَ هذه الأيدي، وسبرَ أغوار عالمها. ولكنّ الأيدي إذ تشفّ عن ذاكرة الجسد، لا تثقلها هذه الذاكرة فقط، إنما يشجيها أيضاً الكشف عن مصيره. ومن بين ما عرفه الشاعر هو أن مصائر الأيدي مختزلة حتماً إلى مصير واحد، وهو مصير تنطق به تلك التقاطيع.

ليس في هذه الخبرة أو المعرفة جديدٌ يمكن أن يزودنا به البريكان؛ إذ يعرف الجميع مصيرَ يديه الأكيد، ولكن ليس الجميع يتفرس في هذا المصير. إن الشعر لا ينشغل بتقديم المعرفة، بالمعنى العلمي التراكمي، لأن المعرفة أوسع من العلم، رغم أن الشعر، بالتأكيد، منهمك في رسم وجه للحقيقة. هو يسعى إلى الكشف عمّا تضمره هذه المعرفة من حس مأساوي. وتكثيف هذا الإحساس، ونقله، وتصويره، ومواجهة الإنسان به هي أيضاً معرفة. فالمعرفة بمعناها العلمي بحد ذاتها قد تقع خارج نطاق الشعر، ولكن تبئير هذه المعرفة وجودياً في شكل مصير هي مهمته اللذيذة ولعنته.

ستغدو هذه المعرفة بعد أن ينزع عنها الشعرُ الكاشفُ وضوحَها المألوفَ

الذي تتستر به (رغم المفارقة)، ستغدو صريحة ولكن مفزعة وقاسية في صلادتها. وفي هذه النقطة بالذات سيقع على عاتقك اتخاذ القرار؛ الانهماك بالمصير أو تناسيه. مطاف كل يد، إذن، سيرسو حتماً عند «أيدي حفاري القبور»، التي تظهر بثبات معلنة عن نهاية أيدينا جميعاً، ونهاية القصيدة كذلك:

أيدي حفاري القبور

الأيدي التي تهيل التراب على الجميع.

وتتوقف القصيدة. انتهت القصيدة نهاية طبيعية، حيث لا شيء آخر يمكن قوله بعد أن تقتحمَ المشهدَ أيدي حفاري القبور؛ هي وحدها من يحق لها الكلام بعد ذلك. نهاية القصيدة يعني الموت. وعلى وفق شكل المصير الذي تعلنه هذه القصيدة، صار بوسعنا الآن أن نزيد على قائمة الأيدي، التي تضمنتها القصيدة، يدي الشاعر نفسه. فلقد هيل عليهما التراب وانضمتا إلى «الجميع» بعد أن انتهى بهما المطاف إلى «أيدي حفاري القبور».

هل كان الشاعر في حاجة لأن ينتظر عشرين عاماً ـ الفاصل الزمني بين التاريخ الذي تُذيَّل به قصيدة «الأيدي» وموته ـ كي ينضم إلى الجميع؟ ألم تكن يداه جزءاً من «الجميع» حتى قبل أن تعانيا موتهما؟ فلماذا، إذن، لم يدرج الشاعر يديه ضمن قائمة الأيدي التي كتبت قصيدتُه قصصَها؛ هل فاته ذلك أم أنه كان يخشى رؤية أيدي حفاري القبور تلهتم يديه بعد أن التهمت القصيدةَ ذاتها؟ ولكن، إذا لم يكن الشاعر ليكتب قصة يديه، فمن يجازف في كتابتها؟

يكتب البريكان في القصيدة ذاتها: «تتكلم الأيدي بفصاحة، وتشير

إشارات خفية»؛ لنرهف السمع إذن إلى فصاحة يدي الشاعر، ولندقق النظر في إشاراتها الخفية، ونجلبها إلى الوضوح، رغم أن يديه تمتدان الآن كالجذور داخل برودة الأرض «مهد الجذور العميقة»، تعيدان التعرف على موطنهما الأصلي، وتواصلان سيرتهما الأولى، لتستأنفا صمتاً آخر: صمت الأرض. فالحياة التي كانت فاصلاً انطفأت، ولم يخلفها سوى الموت «المزهر» أبداً!

في هذه القصيدة يقص البريكان قصص عشرين نوع من الأيدي (سأستثني أيدي حفاري القبور، فهي وإن كانت لها قصتها داخل القصيدة؛ إلاّ أنها لن تحضر فعلياً إلا بعد أن يصبح الشاعر جزءاً من «الجميع»): أيدي الشيوخ، الأمهات، إلخ. ولن ينسى «أيدي القتلة الخالية من العروق كالصخور» التي ستضع خاتمة حياته. لكننا لن نستمع إلى قصص أيدي الشعراء، أو يديه هو بوصفه شاعراً، رغم أن في القائمة متسعاً للجميع، ورغم معرفته الأكيدة بقصة يديه. فهل من علاقة بين القصص العشرين وسنيه العشرين المتبقية التي كانت فاصلاً بين القصيدة والموت؟!

كان البريكان يمارس في هذه القصيدة تأجيلا للموت (موته) عبر كتابة موت أيدي الآخرين، وعبر صمته عن موت يديه. وكلمة «الجميع» التي ينتهي بها السطر الأخير من القصيدة قلقة بين ما يحضر فيها ويغيب عنها. فهي نصّياً تغطي الأيدي التي تضمنتها القصيدة، غير أنها وجودياً تغطي اليدَ التي كتبت القصيدة أيضاً. وفي فضاء التعليق هذا يجري تأجيل الموت. كانت يده التي غابت عن النص ـ النص الذي يكتب الموت ـ حاضرة وجودياً، ولكن حيث غاب الشاعر وجودياً حضرت يداه جزءاً من «الجميع» نصياً.

وستظل يداه جزءاً من الجميع، لأنهما ستظلان مسمرتين بالحضور

(الحضور الذي لطالما أفزعه)؛ حضور النص. وهذا يوحي بإجابة ما عن تساؤلاتنا السابقة: يداه هما نصه الذي يكتب الموت، إن النص هو إمضاء اليد التي كتبته. لم ينقش يديه ضمن تلك القائمة لأنه لم يكن ليرغب في حبسهما في قراءة واحدة وحيدة (حتى وإن كانت قراءته هو بالذات)، أو رهنهما إلى مصير واحد. ستتلون قصة يديه بألواننا!

وهو إذ يغيّب يديه يحضرهما علامة ـ وليستا أنا فقط ـ تلقي بظل يتسع دائماً، ليتعذر القبض عليه بيد واحدة. لذلك أناط بمهمة التأمل في يديه، والتحديق فيهما، والاستماع إلى قصتهما (أو قصصهما) إلى أيد أخرى تضطلع بقراءة نصه. فإذا كانت الأيدي تشكل العالم، وتتشكل به، فإن نصه هو العالم الذي دأبت يداه على نسجه بنول الهدوء والصمت.

٤. قراءة البريكان

مضى الشاعر وخلّف نصوصاً بعضها منشور، وبعضها الآخر غير منشور (مفترضاً وجودها رغم أني لا أعرف أي شيء عنها حتى الآن)، وحتى ما نشر منها ليس كله في متناول الجميع؛ قصيدة مبثوثة هنا، وأخرى مطروحة هناك. ما يهمني في هذا الصدد هنا والآن هو إن تجربة البريكان الشعرية تركت مؤشرات تقع خارج نصه يمكن تسميتها مؤشرات لانصية. وإدراج هذه المؤشرات اللانصية في قراءة البريكان ليس مطلباً حتمياً لمن لا يريد أن يرفع ناظريه خارج النص (ولكن من يسعه تجاوز السيرة أو التاريخ؟). زِدْ على ذلك أن قراءة البريكان تتجاذبها توترات عديدة من بينها الظرف التاريخي الذي ينتمي إليه القارئ، الذي ربما يكون هو ظرف البريكان نفسه. فتقييم الشاعر قد لا ينفصم عن تقييم الإنسان الذي كانه.

وأول هذه المؤشرات اللانصية هو الصمت الذي تلفع به البريكان، وليس مهماً هنا دقة أو عدم دقة هذه الملاحظة التي تنسب للبريكان صمتاً غير مألوف، أو أنها تصف حقيقة واقعة، وأياً كان موقفك من ذلك، فمما لا شك فيه أن هذا الحديث بحد ذاته صار واقعة ليس من اليسير تجاهلها عند تناول تجربة البريكان الشعرية. ويمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى هي أننا ننسب للبريكان صمتاً من نوع ما بمقابل ما ساد (ويسود) الساحة

الشعرية عادة. إنه ليس صمتاً مطلقاً، ولكنه أيضاً ليس إعلاناً مستمراً. هو أقرب ما يكون إلى الحذر المتوجس من الحضور المستمر الذي قد نرى إليه الآن بوصفه نوعاً من أنواع صون الذات في خضم نصف قرن (النصف الثاني من القرن العشرين العراقي) عات، ومضطرب، ومتنوع، ولكنه أيضاً قد يشوه. فحديث الشعر لم يكن بعيداً أبداً عن حديث السياسة والأيديولوجيا، والأطروحات الفكرية الجاهزة المتعاقبة تعاقب الموضات.

ستتلون دلالات هذا الصمت حسب إيقاع راهنيته السياسية والاجتماعية، وربما لن يجد البعض غضاضة في تحقيبه ليستخرج منه دلالات تنسجم، إلى هذا الحد أو ذاك، مع الوجه الذي يبحث عنه، وربما يصعّد البعض الآخر هذا الصمت شعرياً ليرى إليه، وفيه، موقفاً تبناه الشاعر بوعي استناداً إلى كشف شعري (أو فكري، أو حياتي). وأياً كان المذهب الذي يُذهب إليه، لا شك في أن صمت البريكان صار واقعة ضمن تاريخ الشعر العراقي المعاصر. وصمت البريكان واقعة شاركنا جميعاً في بنائها وتكوينها بما في ذلك البريكان طبعاً. وبهذا الاعتبار هي لانصية، ولكنها كموقف، حياتي أو شعري، لابد أن يجد تفسيره، أو أصداءه، أو أصوله، داخل نص البريكان نفسه. بهذا المعنى يكون الصمت ماثلاً في النص.

وينضاف إلى صمت الشاعر موته مؤشراً لانصياً آخر. وهو كسابقه يمكن أن يثري (الموت يثري!) سطوراً، أو قصائد، معينة بدلالات تنهج منهج الربط بين كسرات عالم الشاعر بما في ذلك موته، كما أنها واقعة تنتمي إلينا نحن فقط، رغم أن الشاعر ـ وليس نحن ـ من عانى موته بتلك الطريقة المأساوية. ونحن سنربط شكل هذا الموت ببعض عبارات، أو قصائد، نافخين فيها روح النبوءة، أو الافتتاح التي سنجعل الشاعر يستهلها لتأطير هذا الموت.

ويغريني القول هنا إن موت البريكان بالشكل الذي حدث فيه هو نهاية كان على البريكان نفسه أن يتوقعها، أو ينتظرها، أو ألاّ يرتجي غيرها في عالم لطالما أفزعه فحاول تفاديه صمتاً، وحاول دحره شعراً. ولكن فكما أن الاعتكاف على الشعر وكتابته لم يوفرا، كما سنبين، سكن الطمأنينة والتآلف مع العالم، كذلك الاعتزال، والصمت، والخلود إلى سلام البيوت وهدوئها يتهددها أبداً ذلك التصحر الذي يزحف متوعداً بطمس كل ما يصادفه؛ إنه القدر الملاقيك -حتماً مهما كلفت النفس عناء تفاديه أو إلهائه عنك. وإنه لقدر منسجم تماماً مع الهمّ الذي كان يتآكله:

الهمّ، توأمك

موعد موته هو بالضبط

موعد موتك.

جاءت نهاية البريكان الإنسان منسجمة تماماً مع طبيعة العالم الذي فصّله البريكان الشاعر. والحد النهائي الذي عبره البريكان الإنسان إلى المجهول بهذه الطريقة، يمكن أن نرى إليه نتيجة منطقية لن يعجب لها البريكان الشاعر. ومثلما كانت حياة البريكان الإنسان متطابقة تماماً مع كينونة وقيمة البريكان الشاعر، كانت نهايته كذلك. وما يبدو لنا نحن المتلصصين الخارجيين محض مصادفة ربما يبدو أمراً طبيعياً من جهة النظر من داخل تجربة البريكان الشعرية، ومن داخل مكونات العالم الذي جهد سنين طويلة في رسمه.

الموت هو بحد ذاته، كما يقال، صار منسجماً مع طبيعة الحياة، ليس فقط لأنه نقيضها الزاحفة نحوه حتماً، وليس فقط لأنه الكامن في تضاعيفها أصلاً، بل إن شكل الموت الذي عاناه البريكان مرسوم بدقة متناهية في

قصائده. لا يقع العالم الذي شيده البريكان شعرياً بعيداً عن عالمه الذي لاذ فيه؛ عالمان لا يفتآن يتداخلان، إلى أن تحين لحظة التطابق النهائية. تتطابق مراكز مشكلة نقطة واحدة هناك حيث يكون البريكان الإنسان والشاعر. تشترك العزلة مع ضجيج العالم (الذي لطالما أغلق نافذته دونه) كونهما عالمين يغطسان في بحر الزمان نفسه. الزمان الذي يتحرك بـ «إسلوب الرمال» لابد من أن يفكك سكون الأبدية، ويهدّ أسوارها: يدنو، ويقترب، وينقض، وما من مفر.

زيادة على هذين المؤشرين اللانصيّين، ثمة سمة نصيّة جوهرية في نص البريكان الشعري. يفتقد قارئ البريكان إلى ما تعود عليه في قراءة شعر الحداثة العربية. فعلى عكس ما يسود المشهد الشعري، لم يستعن البريكان في بناء عمله الشعري لا بالأساطير، ولا الحكايات الشعبية، ولا الرموز، ولا الشخصيات التاريخية والتراثية. لذلك سيبدو قارئ البريكان كمن يواجه عالمه مباشرة، ومفتقداً نظام الإحالات الثقافية والفكرية الذي تعوّد عليه في قراءاته للشعر الحديث. وكيما أخفّف من حدة هذه الملاحظة أستثني قصيدة واحدة هي «أعماق المدينة» استناداً إلى ملاحظة للناقد حسين عبد اللطيف في شهادته «م. البريكان: بجانب الوجه تماماً». يكتب: «ومن الجدير بالتنويه والإلتفات أن نشير إلى أن ذكراً للأنبياء، والمرسلين، أيوب، وموسى، والمسيح، واستخداماً للأساطير العربية، وبخاصة مدينة النحاس، ورحلات السندباد، قد وردت في «أعماق المدينة»[1]. وتكمن أهمية هذه الملاحظة في كونها تصدر عن ناقد على اطلاع بكل ما نشر من شعر البريكان، أو حتى على اطلاع جزئي ربما بما لم ينشر منه، وقصيدة

---

(١) حسين عبد اللطيف، «البريكان: بجانب الوجه تماماً»، الأقلام، ص١٠٩.

«أعماق المدينة»، المكتوبة في ١٩٥١، أي في بواكير تجربة البريكان الشعرية، واحدة من القصائد التي «كادت» أن تظهر حسب عبارة عبد اللطيف نفسه. ومما له دلالة في هذا الصدد أنه يستهل ملاحظته بـ «ومن الجدير بالتنويه والالتفات» كما لو أنه يضمر القول بعدم تكرار هذه الاستعانة في قصائده الأخرى.

ويبدو لي أن هذا الامتناع ناجم عن اختيار شعري ثقافي. إختيار سيكون سمة مميزة لنص البريكان، تمحضه فرادة من نوع ما. ولتجلية هذه الفرادة، يمكن أن يرشدنا تفسير للدكتور محمود أمين العالم يفيد أن مصادر الخبرة الشعرية لشعر الحداثة تكون ثقافية قرائية، معرفية أكثر مما هي خبرات إنسانية حية[1]. تعزز هذه الملاحظة، في حالتنا، اختلاف تجربة البريكان الشعرية عن سواها؛ حيث كانت مفعمة بما يسميه أمين العالم «خبرات إنسانية حية»، ومفعمة، في الوقت نفسه، بالفكري الثقافي، ولكن من دون أن يُتوسل كوسائط جاهزة، أو بضائع مسروقة متقنة الصياغة، للتعبير عن رؤيته الشعرية. لاشك في أن الأساطير والرموز وما سواها جزء من ذخيرة الخبرة الإنسانية، ولكن شأن من يلجأ إلى هذه الأساطير باستمرار شأن من يستعين بغيره لمضغ طعامه (بتحوير معين لتشبيه شوبنهاور).

---

(١) محمود أمين العالم، «لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل»، عن كتاب الدكتور عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٧٩، سنة ٢٠٠٢، ص ١٩٨.

٥. سؤال الشعر

في مقال بعنوان «عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة»، يطرح هانز جورج غادامير السؤال الآتي: «ما هو السؤال الذي يكون كل عمل شعري إجابة عنه؟»[(١)]. بهذا السؤال يفترض غادامير بالتجربة الشعرية أن تأتي في هيأة إجابة من نوع ما، ليندرج الشعر، على هذا النحو، في أفق يؤسسه جدل السؤال ـ الجواب؛ جدل يتوخى الحقيقة. وبطبيعة الحال، سوف تسهم الكتابة عن الشعر في تفصيل وتفعيل حركة هذا الجدل. وفي إطار هذا الجدل، ستبث الحقيقة نوعاً من شرائط التواصل المتنوع تنوع الفهوم. ونستثمر سؤال غادامير هذا، ونقول: ما هو السؤال الذي مثل، ويمثل، عمل البريكان إجابة عنه؟ وستكون هذه الدراسة محاولة للإجابة عن ذلك.

لكن لنبدأ بما يأتي: قبل الإجابة عن هذا السؤال، لننتقي سطراً من سطور البريكان هو في الوقت نفسه سؤال، ولكنه أيضاً جواب. في مجموعة قصائده المعنونة «عوالم متداخلة»، ثمة قصيدة عنوانها «بلورات»، ومن بين هذه البلورات سأنتخب واحدة. يصقل البريكان بلورته بالشكل الآتي:

من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة؟

---

(١) غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص٢٣٧.

يمتح هذا السؤال من البلورة سماتها. سؤال هو في غاية السرية والوضوح في آن. وبصفته هذه يعكس السؤالُ طبيعةَ البلورة ذاتها. رغم وضوح البلورة وشفافيتها تشف عن عمق دفين، فهي إذ تمتص الضوء لتعكسه في وهج النهارات، تلمع وتبرق في أشد العتمات حلكة؛ وهما لمعان وبريق كاشفان رغم زوالهما الممكن. وكذا لمعان هذا السؤال وبريقه، إن استهلال العبارة: «من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة؟» بـ«من» الاستفهامية، وتذييلها بعلامة الاستفهام، يمنحها شكل وكينونة سؤال. بيد أنها كينونة تنم جديتها عن سخرية سوداء كابية. إذ تبدو «مَن» ـ التي توهم بتوقع إجابة ـ فوهة تخبئ، وتكشف، عمقاً لا قرار له. ويجد المرء نفسَه، حالما يثير هذا السؤال، عالقة بين الخيارات التي تتيحها «من» وما تمنعه في الوقت نفسه. والمأزق الذي سيعيشه من ينتظر إجابة عن هذا السؤال يكمن في أن هذه الإجابة ـ إن كانت هناك إجابة أصلاً! ـ ستأتي في آخر المطاف؛ لحظة أن يكون هو الوحيد الذي لا يسمعها، لأنه يكون قد غادر الدائرة نهائياً. (وبهذا المعنى يكون موت البريكان منتمياً إلينا).

الدائرة هنا هي الحياة، العالم، الوجود، الشرط الذي وجد الإنسان نفسه ملقى فيه (وجودياً)، أو هو الشرط (الشرك) الذي نسجه بيديه (أخلاقياً)؛ فالتف حوله وأخذ بتلابيبه، وما من فكاك. ما فائدة طرح السؤال وما غايته، إذن، إن لم يكن يلتمس إجابة أصلاً، أو إن لم تكن هناك إجابة يمكن استشفافها؟

إنه سؤال لا يتوقع أية إجابة لأنه في الحقيقة لم يتشكل سؤالاً ليجاب عنه، إنما شكل نفسه على هذا النحو ليكون هو نفسه إجابة. إنه سؤال ـ جواب. ليجد السؤالُ نفسَه، من ثم، عالقة بتلابيب الدائرة نفسها التي كان

يتوسل الخروج منها. ولكن هل سنحاول إنقاذه من دائريته هذه؟! ألأنه سؤال شعري افتقد إلى الإجابة؟ فالشعر، كما قد يُرى، لا ينتظر إجابات معينة عن تساؤلاته، وإن غامر في هذا الانتظار فلابد من أن يكون هو لا غيره مصدر هذه الإجابة، ليستحيل بذلك إلى سؤال ـ جواب. ونُخفق في إنقاذه من دائريته؛ لقد عاودت الدائرة انطباقها. أم لأنه سؤال ساخر؟ ومكمن السخرية شكل الدائرة بالضبط، فمن بوسعه الإفلات من ربقة الدائرة؟ كل حركة فيها دائرية حتماً، فحيث لا خطوط مستقيمة لن يكون ثمة مخرج، أو منفذ. يظل هذا السؤال ـ الإجابة معلقاً بين شكله وفحواه، وحائراً حيرة الشاعر، وقلقاً قلق البلورة. إلى من تتجه «من»، وعلى من تحيل؛ على الإنسان نفسه، ذلك الكائن الذي هو نفسه يريد الخلاص، أم على كائن آخر يقع خارج الدائرة بأسرها؟

يمثل هذا السؤالُ ـ الجوابُ المركزَ الذي يشدّ إليه بتوتر نصّي وأخلاقي مقيم جميع مدارات تجربة البريكان الشعرية. وتقوم هذه التجربة مقام المحيط الذي يؤطر ويغلف، ويرسم المحيطُ والمركزُ (أي التجربة ككل) شكل دائرة. ويقع البريكان الإنسان نفسه داخل هذه الدائرة، يتوسلها للخروج، ولكن إلى دائرة أخرى. وبهذا المعنى سيكون الشعر شركاً.

لعلنا نصادف نصياً أشكالاً متنوعة ومختلفة لحضور هذه الدائرة، ولأشكال أخرى أهمها «الأفق»: الدائرة مجموع آفاق. وتكشف هذه الأنواع عن دواخل قاطنها؛ فهي أما أن ترسم حركة مشهد كئيب، أو تلهج بإحساس كارثي بأن شيئاً ما سينطبق، ويضيق على من بداخله. لنتابع بشيء من التفصيل:

قصيدة «إنسان المدينة الحجرية»:

ماذا تقول أنت في هدوئك الأليم
للأفق المدورالمغلق.

قصيدة «فن التعذيب»:
أيها الإنسان في غسق الزمان
الدورة اكتملت...

قصيدة «حارس الفنار»:
الأفق الطويل
خال.
وكذلك:
إن الأفق يوشك أن يدور
...
سينغلق المدار
سينغلق المدار

قصيدة «قصيدة ذات مركز متحول»:
مدونة الوهم لاتنتهي أبداً. النهايات تبدأ دورتها.
وكذلك:
ماذا تقول الطرق
مغروزة في الأفق...
وكذلك:

وفي بقعة

مسورة بالعدم

تعهد زهورك

قصيدة «أسلوب الرمال»:

أيها الإنسان تنفس بعمق فإنك محاط بالعدم.

قصيدة «تاريخ لحظي»:

الأفق الرمادي خال من الأطلال

وكذلك:

هل الأفق الرمادي رمادي

قصيدة «الطارق»:

روح على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها

قصيدة «فقدان ذاكرة»:

يخطو إلى الأفق المنكسر

قصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية»:

على إغماءة الأفق

قصيدة «هواجس عيسى بن الأزرق»:

إن الأفق الحزين

ينكره الصباح

«التصحر»:

الصحارى المشعة تغلق دائرة الأفق

«البدوي الذي لم ير وجهه أحد»:

حفظت أغاني الزوابع عبر الأفق

أما قصيدة «أفق من ذئاب» فعنوانها يجسد روحها؛ إذ ترسم أفقاً «يتحرك ويدنو ويضيق قليلاً قليلاً». إن الإحساس الذي تصدر، وتعبر، عنه أشكال الحضور هذه داخل نص البريكان، ليبثه في نفس القارئ بعد ذلك، إحساس المحشور في زنزانة انفرادية، تسحقه ظلمتها، وتطبق عليه جدرانها كلما تناوب شهيق وزفير. والعالم على رحابته واتساعه وامتداده حُشر في دائرة، وأطبقت آفاقه، بنعوتها وصفاتها السالفة، تهصر كائناته. إنها دائرة، وآفاق لا تني تذكر الإنسان بانغلاقها الصلد كلما تطلع في دواخله، أو جال بعينيه في زمانه ومكانه المحدودين.

والأفق هنا يتخذ دلالة تختلف تماماً عن الدلالات الدارجة والمألوفة في لغة الحياة اليومية، وكذلك ضمن عوالم الفكر والشعر. فإذا كنا نفهم الأفق بوصفه الإمتداد الرحب والفسيح الذي يغري بالكشف، والانفتاح الذي يشي بمسافات وفضاءات أقصى وأبعد وأوسع مما هو في المتناول، والهضبة التي تعد بممكنات أوفر على سفوحها غير المطروقة، فإنه يتخذ في نص البريكان دلالة الحاجز الذي يمنع، والانغلاق الأكيد الذي يكبح، والحد الذي لا يعلن غير التهديد المستمر. وأي محاولة لعبوره سقوط في هوة مجهولة.

لا ريب في أن هذه الدلالات التي تتلبس مفهوم «الأفق» في تجربة

البريكان الشعرية تفصح عن مكنونات دواخل الشاعر النفسية، ولكنها تعبر حسياً عن رؤاه الفكرية. ودواخل كل إنسان أساس رؤاه الفكرية. ومبعث الإحساس بانغلاق كل ما يحيط بالإنسان خبرة حياتية ورؤية فكرية؛ وهو إحساس سيتبلور شعرياً على امتداد تجربة البريكان، وسيصبح ركيزة وجودية تؤسس العالم الذي ترسمه هذه التجربة. لذلك، فإننا هنا لا نتحدث عن سمة نصية شكلية محايدة، أو لا نريد الاقتصار عليها، إنما نتحدث عن رؤية فكرية، وحس حياتي، سيترددان بأطياف وأشكال متنوعة، وعن موقف هو بالدرجة الأولى أخلاقي. وسيعمل البريكان على صقل رؤيته هذه. وفعله الشعري هذا في رسم صورة لعالم ما هو ما أسميه العمل الشعري المحايث لجميع قصائد البريكان. إذ تبدو لي هذه القصائد كما لو كانت تعبيرات (تجليات) جزئية عن عمل كلي ينمو من خلالها، ويشدها ببعضها.

وفضلاً عن ذلك، فإن شكل الموت نفسه في عمل البريكان ليس نقطة تأتي عند النهاية، نهاية الخط المستقيم الزماني أو المكاني. فرغم أن قصيدته «الأيدي»، التي طفنا بها بسرعة، ترسم ما يشبه خطاً مستقيماً يمتد من «أيدي الشيوخ الطاعنين، والعشاق، إلخ» إلى «أيدي حفاري القبور»، فإنه في الواقع مستقيم وهمي، لأنه منتشر، ومتوزع بيننا وفي دواخلنا. فمَن أولئك الذين تهيل عليهم أيدي حفاري القبور الترابَ؟ إنهم الأموات، الذين يحملون دائماً صفة النذير؛ نذير الفعل كما في قصيدته «حضور الأموات»:

من يتسلل../ من ينقر.../ ويحرك.../ من يبسط...، وينادينا.../ من يتنفس...، من يهمس.../ من يبتسم.../ إنهم: الأموات.

للحياة والموت شكل الدائرة مادامت نقاطهما تمتد على الخط المنحني نفسه، وتقود إحداها إلى الأخرى. ويصطبغ شكل الدائرة بصبغة أخلاقية في

قصيدة «قداس لروح شاعر على حافة العالم»[1]. فإذا كانت الطيور، والوحوش، والثعالب «تؤدي طقوس موتها في الخارج»، أي أن موتها انقطاع تدفق آنات الزمان، ونقاط المكان القابلين للملاحظة والرصد، فإن الإنسان يموت في داخله رغم مظهر الحياة؛ إنه موت الإنساني بالمعنى الأخلاقي:

وحده يموت في داخله الإنسان

في العالم الباطن

(١) حاتم الصكر، الذكرى تلاعب النسيان، العدد السابق نفسه، ص٩٢.

٦. شَركُ الشعر

ينعكس توتر البلورة ـ السؤال: «من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة؟» على تمفصلات تجربة البريكان الشعرية كافة. والشاعر المهموم بهذا السؤال وتصادياته الممكنة تقوده الرغبة الحميمة إلى الاستغراق في تبصر تخوم هذه الدائرة التي يُرى الإنسان محشوراً فيها. والشعرُ كشفٌ عن هذه الحقيقة، وعن المعنى. والحقيقة هي المعنى الذي يتوخاه الشعر، غير أنه معنى لا يقر، ولا يثبت في صورة، إنه متسع أبداً وغائر. وكلما شفّ عن ملمح تستر على آخر؛ لأن الحقيقة أو المعنى هي، في أحد ظلالها، جزء من الشعر نفسه. والجوهري الذي يفتنه يجري في عروق كتابته ذاتها. لهذا ستجيء الكتابة، كتابة الشعر، وسيلة كشف. يكتب البريكان في «انتماءات»: «وحيداً أنتمي إلى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى».

ووسيلة الكشف ليست في علاقة خارجية بما تكشف عنه، هي جزء منه، أو هو جزء منها، فالعلاقة بينهما داخلية، تسري في أوصال أحدهما تموجات الآخر، وروحه. الوسيلة جزء من الحقيقة ذاتها. إن العلاقة بين الكتابة (أو اللغة) والشعر علاقة داخلية. بهذا المعنى بالضبط يختلف الشعر عن العلم. فهذا الأخير، مفارق للغته. وهو إن كان كشفاً، أو اكتشافاً، إنما كشف عما هو مطرد داخل الوقائع، ناظماً إياها، من حيث تعميماته، في

وحدة واحدة. أما الشعر فهو كشف عن الجوهري حتى في الواقعة الواحدة نفسها: «في نقطة واحدة يشفّ عمق الكون» يكتب البريكان في «بلورات».

وإذا ما امتد الشعرُ إلى أبعد من ذلك، وليس للشعر تخوم يقف عندها، فهو لا تعنيه الإطرادات، بل ربما كان ما يميز واقعة عن أخرى (أي ما يقيم بينهما الاختلاف) هو الذي يكشف، أكثر فأكثر، عمّا يبحث عنه الشعر. ولئن اكتفى العلم بالممكن التجريبي، فإن الشعر يهفو أبداً إلى الممكنات المتخيلة التي بوسع اللغة أن تحيط واقعة ما بها. لا يفتقر العلم إلى الخيال، جميع النظريات الفيزيائية العظيمة أنتجتها قدرة تخيلية خصبة، غير أنه خيال محكوم بمنطق التجربة، والإحصاء، والقابلية على التحقق، أو التكذيب، والاتساق الرياضي، حتى في حالة كون الواقع افتراضياً. وشغل القدر الأكبر من الفيزياء تصميم عوالم افتراضية. أما الخيال في الشعر، فهو لا يسعى إلى إقامة العلاقات بين وقائع، ذلك أنه لا يشتغل على منطق مراكمة الشواهد والأدلة؛ ولا تشغله الاتساقات، وعدم التناقض؛ فهو يرى الجوهري في الجزئي المنفرد، وغير معني بأن يدرج الجزئي شاهداً على كلي ما.

كتابة البريكان غير مفارقة لموضوعها. فمن وراء نافذته، كان يتسمع لذبذبات صوت ضائع في صخب العالم. لذلك سيستبد بهذه الكتابة ذلك التفرس المستديم. يكتب في قصيدته «قصيدة ذات مركز متحول»:

وما من ملاذ أخير

نفتني المنافي. أحاول أن أقهر الموت عبر القصائد

أدحر بالشعر هذا الظلام الذي يتمدد داخل روحي.

أحاول ان أجعل الفقد أجمل حين أصوغ المراثي.

أحاول أن أتثبت من درجات الوضوح. وأن أتشبث
بالزائلات. أحاول أن أتعرف ما لا يباح وأن
أتقصى حدود العوالم.

فهل يفلح الشعر في تحريره من ربقة العالم ـ الدائرة؟ وهل تسهم الكتابة في تهدئة هذا التوتر؟ يتوسل البريكان الكتابة لقهر الموت، ودحر الظلام الذي يُدوّم في روحه، وجعل الفقد (قانون الوجود) أجمل. ووفاقاً لهذه السطور الشعرية، يكتب غادامير: إن «حقيقة الشعر تكمن في إبداع القرب...إننا عندما يكون علينا أن نبقي على شيء، فإن هذا يكون راجعاً إلى كونه سريع الزوال، ويهدد بالفرار من قبضتنا. والحقيقة إن خبرتنا الأساسية باعتبارنا موجودات خاضعة للزمان هي أن كل الأشياء تفرّ منا، وأن كل أحداث حياتنا تتلاشى شيئاً فشيئاً، حتى أنها في أحسن الأحوال تتوهج بوميض غير حقيقي غالباً في فعل التذكر الذي يكون عن بعد. ولكن القصيدة لا تتلاشى لأن الكلمة الشعرية توقف تماماً زوال الزمان»(١).

لذلك سيخلد الشاعر إلى كتابته سكناً مقيماً في بحر الزمان المتسرب أبداً؛ تقيم كتابته في الزمان وتفر منه في آن. غير أننا سنمضي خطوة أبعد؛ فواقع توفير الكتابة إمكانية أن يفلح الشاعر في إبداع «إبقاء القرب»، هو واقع لم يوفر للبريكان «الشعور بالألفة في العالم» (وهذا المفهوم يعود به غادامير إلى هيغل). وليس السبب في ذلك إخفاق كتابته الشعرية في إبداع «إبقاء القرب» هذا، إنما العكس تماماً؛ فقدرتها على هذا الإبداع هو الذي نزع عنها كل مألوفية ممكنة. تبدو كتابته كما لو كانت تدميرية، وتوريطية إن

---

(١) غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص٢٣٧.

جاز التعبير. كلما ترسخ سكنه إلى الكتابة تغلغلت في روحه حقيقة ما تكشف عنه هذه الكتابة؛ حيث تضاعف الحقيقة، وتزيد في سطوعها. فكان حاله حال من ينير دربه بجمرة تأكل يديه. ولا مناص له من الاثنين: التوغل بعيداً في هذا الدرب، وتنكب الكتابة الشعرية ضوءاً لالتماس دربه. وبين الكشف عن الحقيقة وتحقيق التآلف معها، تبدو الكتابة ـ للوهلة الأولى ـ معلقة بين خيارين. ولعل وضع هذين الخيارين في مرتبة متساوية القيمة كان يسوّغ اختيارهما معاً، غير أنه آثر المضي من دون الاستغاثة بما يقع خارجهما، وكان من شأن هذا أن غلّب ـ حتى في فعل الكتابة نفسه ـ الإحساس الممض بالزوال الدائم، فحال دون أي إمكانية لتحقيق نوع من التآلف.

يكتب في مطلع قصيدته «قصيدة ذات مركز متحول»:

مدونة الوهم

لا تنتهي أبداً. النهايات تبدأ دورتها. القصائد تنقض أسرارها وتغادر منطقة الصمت. ها أنا أجلس بين رماد الحرائق منتظراً أن يتم انطفائي. وأن تبعث النار. أنتظر اللحظات دهوراً. دهوراً سأنتظر اللحظات. وسوف أبطئ عبر سبات الشتاء رؤاي، أغني ولا صوت لي وأغامر أن أستفز الحدود. وكيف أستر عري الحقيقة؟ وكيف أرمم روحي؟ وهل شرك الشعر ينقذني من متاهي؟ وهل يستقيم مصيري إلي خلال الوجود المراوغ؟

بين «عري الحقيقة»، و«الروح المعطوبة ومتاهها»، و«الوجود المراوغ» من جهة، وإمكان «ستر» عري الحقيقة، و«ترميم» الروح المعطوبة، و«الخلاص من التيه عبر شرك الشعر»، و«استقامة المصير» خلال الوجود

المراوغ من الجهة الأخرى، أقول بين هذا وذاك ثمة فاصل للحيرة، واللاحسم: حيرة الشاعر، ولا حسم أحكام القارئ. إن الشعر الذي يُتوسل للخلاص ليس سوى «شرك»؛ وكل شرك تيه آخر.

تتضمن هذه القصيدة، على نحو لافت، ٤٢ علامة استفهام، هي تساؤلات متنوعة النغمات، تطرحها ذات محملة بأوزار ذنب لم تقترفه، ولكنها كانت شاهدة عليه. تبدو القصيدة، ولكن بنَفَس آخر، استئنافاً لمشاهدات «حارس الفنار» (التي سنقف عندها لاحقاً). كتابة الشعر، إذن، ليست محايدة، ولا مرآة صقيلة تسلم من خدوش ما تكتبه، أو تكشفه. فهي تعاني كشفها، وتعيش توتره. لأن الكتابة ليست وسيلة، إنما هي كشف للحقيقة، وبناء لها. وحيث لم تكتف هي بظاهر الأشياء وسطوحها، ولم تستمرئ اللعب بالكلمات، والبحث الساذج عن مفارقات اللغة والصور والأشياء من حيث تقابلاتها المصطنعة، أو كلمات لا تعني شيئاً بحجة الغموض (الأمر الذي سيصبح ممارسة استهوائية لجزء غير قليل من شعر الحداثة العربية)، إنما هي تغامر باختراق جوهر ما تعانيه من دون تكلف الغموض المفتعل، أقول حيث كانت على هذا النحو كان حتماً أن تفقد طمأنينتها المفترضة، لتنتابها لوثة ما سيعلنه البريكان في «القوة الطاردة المركزية»، إذ لم يجد سوى:

...(توتر مفروس

في جسد العالم)...

«فما هو جوهري»، تكتب إيزابيل الليندي في رواية «صورة عتيقة»، «يكون غير ملحوظ في الغالب، فالعين لا تلتقطه، وإنما القلب وحده»[١].

---

(١) إيزابيل الليندي، صورة عتيقة، ترجمة صالح علماني، دار المدى، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٥٩.

والبريكان يصف نفسه بأنه «قلب مفكر». وبهذا الوصف يحتفظ لنفسه بجزء من المفكر، وبجزء من الشاعر (كما يمكن القول). وحين يقول: «لقد اعتدت أن أدخل في التناقض الوجودي، وأن أجد كثيراً من الجمال في وجه الحقيقة»[1]، إنما هو يعبر عن خلوّ شعره من الطابع الفكري المحض الذي من شأنه أن يعقلن هذا التناقض الوجودي ليضفي عليه مسحة الألفة، وليؤبده قانوناً كلياً ينبغي تقبله باعتباره كذلك، في حين يعاين البريكان هذا التناقض بعين القلب (إن جاز التعبير)؛ وهو أمر، وإن وفر الوضوح والمواجهة ـ أي بعض شرائط المألوفية ـ لكنه لم يوفر المألوفية مع ذلك. وفي الوقت الذي يكتب فيه هيدغر: «في الشعر... نرى أن الإنسان ينكب على عمق أعماق وجوده في العالم، وبذلك يتوصل إلى الدّعة»[2]، نجد أن الشعرَ قد سلبَ البريكان كل دّعة، لأن هذا الشعر الذي قاده إلى عمق أعماق الوجود (ووجوده) لم يكشف له غير تناقض وجودي لا يهدأ، وتوتر مفروس ومقيم في جسد العالم لا يفتر ولا يضمحل. يكتب في «فقدان ذاكرة»:

إلهي. إذا كان هذا عقابك
دعني أجتز عذاب الثواني
إذا كان هذا اختبارك
هبني الشجاعة أن أتأمل وجهي الغريب
أعنّي لكي أتنفسَ ثانية في سمائي

(١) عن سعيد الغانمي، المصدر نفسه، ص١١٢.
(٢) مارتن هيدجر، إنشاد المنادي، ترجمة بسام الحجار، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص٦٦.

لكي أستعيد روائح أرضي
أعنّي لأعثر يوماً على روحي الضائعة
أعنّي لكي أعبرَ الفاجعة

من أية فاجعة يتفجع البريكان؟ في السطور الأولى من قصديته «قصيدة ذات مركز متحول»، يدوّن البريكان التساؤلات الأربعة الآتية: «وكيف أستر عري الحقيقة؟ كيف أرمم روحي؟ وهل شرك الشعر ينقذني من متاهي؟ وهل يستقيم مصيري إليّ خلال الوجود المراوغ؟»

بداية يمكن أن نقول إن كل سؤال يقصد إلى معرفة حقيقة ما، أو حقيقة شيء ما؛ أو إلى معرفة الحقيقة. وعندما نستفهم عن شيء ما فهذا يعني، من حيث المبدأ، أننا نتوخى المعرفة. أي أن نعرف ما نجهله: نستبدل الجهل بالمعرفة. السؤال، إذن، ينطلق أصلاً من جهل ما، أي الجهل بما يسأل عنه. من جهة أولى يمكن أن يكون الجهل الباعثَ الأصلي على التساؤل. ولكن هناك أصلاً آخر هو المعرفة. فلولا المعرفة لما تبين الجهل، ولولاها لما صيغ السؤال نفسه. ولكن ليس هذا حسب، فالمعرفة أصل، أيضاً، من حيث كونها غايةً. الجهل يأتي هنا مقابلاً للمعرفة، وسابقاً عليها منطقياً، وإلاّ فإن فعل المساءلة نفسه لن يكون له معنى، أو أهمية، إذا كان كل شيء معروفاً، أي إذا كانت حقيقة ما يسأل عنه في متناول الفهم. إن هذا التقابل ـ كصورة لعلاقة أولى ومن جهة واحدة ـ بين الطرفين تقابلٌ يحرك فيه أحدهما الآخر ويدفعه إلى الأمام على نحو متبادل، ولكن علاقة التقابل هنا لا تعني الانفصال بين حديها، إنما هي علاقة بين حدين هما، ربما، حد واحد؛ فالسؤال الذي يريد أن يعرف يفترض أصلاً الجهل كمقابل ضروري؛ وهذا يعني أنهما متلازمان.

المعرفة تنطوي على الجهل؛ لذلك تسأل، تثير التساؤل من أجل أن تكنس ساحة الجهل هذه لترممها (تؤسسها) بإجابة ما؛ أي تمحو الجهل. وعملية المحو هذه هي نفسها عملية إكساء. فالمحو الذي تمارسه المعرفة عملية إيجابية في ذات الوقت الذي تمارس فيه السلب. إنها عملية رفد وسلب. ومحصلة هذه العملية، بخطوتيها المتزامنتين، حقيقة ما، أو حقيقة شيء ما.

ولكن لماذا يكتب البريكان: كيف أستر عري الحقيقة؟ ومن هذا الذي يعرف كيف يستر عري الحقيقة؟ وقبل ذاك، هل هناك من يريد ألاّ يرى الحقيقة عارية؟ تظل حقيقة الشعر، وهذا ما يميزها جوهرياً عن العلم، ذاتية؛ ولكن ذلك لا يمنعها من أن تحمل شروط التواصل، وجواباً عن ما تقدم، لن يستر الحقيقة التي يريد سترها البريكان أحدٌ سواه!

شعر البريكان تعبير رغبوي عن تضايف للجهل والمعرفة. ولكن الجهل هنا هو الرغبة في جهل ما يعرفه. بأي معنى إذن يكون هذا الجهل؟ إن سؤال البريكان «كيف أستر عري الحقيقة؟» يعرف جواباً ما. فثمة حقيقة (هي الحقيقة) ينطق بها السؤال بوضوح بالغ. وحين تكون الحقيقة (بأل التعريف الجارحة) عارية، تنعدم فرصة، وإمكانية، أي تساؤل. إن سؤال البريكان لا يصدر عن فعل التساؤل بالمعنى المألوف. إنما هو فعل تساؤل آخر مختلف، لأنه ينطلق من حقيقة معروفة له، ومن ثم ينشد جهلها (أو تجاهلها). المعرفة يلتمسها سؤال البريكان لستر (لجهل) ما يعرفه. إذن تصبح المعرفة هي المقدمة. وتنعكس الاتجاهات؛ صار الجهل غاية تلتمس من خلال المعرفة ذاتها، لا من طريق آخر. وانهمام الشاعر في ستر الحقيقة، يعني لفها في سدم الجهل، أو بتعبير ينتمي إلى البريكان نفسه، «ستر

الحقيقة». فالحقيقة عارية تماماً، ومنكشفة أمام فهم الشاعر، وفي منطقة الضوء.

في حالة تساؤل البريكان تبدو المعرفة (معرفة الحقيقة هنا) هي الأسبق منطقياً، وزمانياً ربما. المعرفة التي يحملها تساؤل البريكان تتبين من خلال رغبته في ستر الحقيقة، وستر ما يعرفه، أي يريد أن يلقي بها إلى منطقة الظلمة. الستر الذي يتوخاه البريكان هو ذاته معرفة. وهو يريد أن يجهل ما يعرفه. بهذا المعنى يصبح تساؤل البريكان تساؤلاً يسير على خلاف المعنى المألوف. من جهة ثانية، ثمة ممكن آخر؛ هو أن سؤال البريكان ينطوي على جهل ما، ولكننا هذه المرة لن نصادف الجهل بالمعنى المألوف الذي أشرنا إليه. فالجهل هنا يبرز بمعنى آخر، أي يبرز من حيث كونه لا يريد أن يحتفظ بالحقيقة؛ هو يعرفها ولكنه يريد التخلي عنها، أو هجرانها. «إن التخلص من المعرفة هو السبيل الوحيد لامتلاكها الحقيقي» كما يكتب عبد الفتاح كيليطو (العين والإبرة، ص ١٩ـ٢٠). فهل من شيء آخر غير الحقيقة يمكنه أن يستر الحقيقة؟ أم أننا هنا كما لو كنا عالقين في حلقة مفرغة لا تتبين نهاياتها من بداياتها!

التساؤلات الأربعة التي تقع في مفتتح قصيدته «قصيدة ذات مركز متحول» تشترك في مركز واحد؛ لذلك هي تساؤلات ذات مركز متحول من تساؤل إلى آخر. يكشف التساؤل الثاني: «كيف أرمم روحي؟، عن مدى وضوح هذه الحقيقة أمام روح الشاعر، وتغلغلها فيها. وهو تغلغل يبلغ حدّ أن الشاعر يستشعر ثقلها ووطأتها». إن السؤال «كيف أرمم روحي؟» تنويعة أخرى على التساؤل الأول «كيف أستر عري الحقيقة؟»، ولكنها تنويعة مستقلة استقلال النتيجة عن مقدمتها، بمعنى أنه استقلال مرتبط صميمياً بما

يدعي الاستقلال عنه. كلمة «أستر» في التساؤل الأول هي نفسها كلمة «أرمم» في التساؤل الثاني. أو أن «الترميم» هو النتيجة التي يفزع إليها الشاعر من خلال «الستر»، فعبر ستر الحقيقة، يحاول الشاعر أن يرمم روحه. ذلك أن الحقيقة هي روحه، أو روحه التي تعيش الحقيقة. ما معنى الترميم غير كون الذي يحتاج إلى الترميم شيئاً فقد براءته الأصلية، شيئاً انثلمت حافاته، بحاجة لأن يعاد إصلاحه، أي أن يُرمَّم؟ فالروح مثلومة، لأنها تمثلت (عرفت) الحقيقة حد أن صارت الحقيقة هو كل ما تراه، أو حدّ أن صارت هي الحقيقة. وإحدى وسائل هذا الترميم، أو ربما الوسيلة الرئيسة، هي التجاهل، أو النسيان. تجاهل الشيء يعني محاولة نسيانه. البريكان، القابض على الحقيقة، يريد أن ينساها. يكتب في قصيدته «استعادة العالم»:

إنس ما تعرف
وابدأ كآدم
يخطو على الأرض التي أخصبتها البراكين.

ويكتب في «البدوي الذي لم ير وجهه أحد»:

أنا البدوي الذي نسخته التجارب
واستعبدت روحه المعرفة

هل النسيان هنا نوع من نشدان البراءة؟ وهل كان آدم (آدم الأصل) يمثل البراءة الحقة، ليمثل البداية التي ستدشن تاريخ فقدان البراءة؟ من ثمار هذا النسيان الذي يأمله الشاعر ترميم ما خلفته الحقيقة والمعرفة في روحه من عطب؛ العطب الذي تحدثه هذه الحقيقة. أقول «تحدثه»، لأن العطب الذي تنزله هذه الحقيقة بروح الشاعر لم يتشكل مرة واحدة وإلى الأبد، بل هو لا

يزال مستمراً، فالزمن الذي اكتشف فيه الشاعر الحقيقة ساطعة ما يزال يتدفق، بلا انقطاع، في كل لحظة؛ ذلك أن الشاعر لا ينقطع أبداً عن معاينة الحقيقة الساطعة في الزمان؛ كلاهما زمانيان: روح الشاعر والحقيقة. ويبلغ الوجع بالشاعر حدّ أن يصرخ في قصيدته «قصيدة ذات مركز متحول»:

الزمان. الزمان. الزمان.

الحقيقة التي ينوء بمعرفتها الشاعر تتنافى مع اكتمالها مادام الوجود قائماً ومستمراً، ومادامت معرفة الشاعر المتصلة أبداً لا تنقطع، وتتنافى أيضاً مع متع الحياة المنقضية. هنا ثمة مفارقة يخلقها الشعر؛ مفارقة تعيش مستويات عديدة ربما. من بينها إن الحقيقة لا تكتمل أبداً لأن الحياة متدفقة، ويعاين الشاعر تدفقها من حوله، مع أن تيارات هذا التدفق تحمل من بين ما تحمله ما أسميناه متع الحياة المنقضية (أو الزائلة بحسب كلمة البريكان الأثيرة). كما أن عدم اكتمال الحقيقة يضمر معنى آخر يتعلق بممكن إنساني غير متحقق (سنأتي عليه كخيار آخر).

عملية الترميم هي نفسها، كما قلت، عملية الستر التي يبحث عنها الشاعر. ستر الحقيقة يعني محاولة الشاعر أن يلقي عن روحه ذلك العبء الذي تحمله؛ عبء بدا الشاعر، في عالمه الذي يعيشه، وأمام الحقيقة التي تتآكل وجوده، أشبه بلعنة يريد سترها. إنها لعنة الحقيقة. فالحقيقة لم توفر الألفة التي اعتدنا أن نقول إنها توفرها. لاشيء غير الألفة والنسيان من يمنح الإنسان القدرة على المضي في الحياة. فإن نزعت الألفة عن كل ما يحيطك، صار كل شيء غريباً. وإذا كان منطلق التساؤل الفلسفي البدئي هو الدهشة، والتآلف مع العالم هو الرغبة التي تسكنه، فإن الشعر في هذه الحالة، رغم أنه يرمي إلى الشيء نفسه، عكسَ النتيجة تماماً. إن المعرفة

عند البريكان سبب لعنة الروح المعطوبة. ولكن كيف يمكن معالجة شيء لم يتوقف، شيء ما زال ينخر الروح كداء مقيم؟

في التساؤل الثالث: «وهل شرك الشعر ينقذني من متاهي؟» تبدو معرفة الحقيقة متاهة يجد الشاعر نفسه عالقاً فيها، ويرغب في الإفلات منها. إن الحقيقة، كما يعبر عنها هذا التساؤل، متاهة. فما معنى أن تكون الحقيقة كذلك؟ أليس الوضوح، كما يرى فكر فلسفي، صفة للحقيقة، وأليس الاطمئنان الذي تُسلمنا إليه الحقيقة (أو الركون إلى الحقيقة) ثمرة يخلد إليها الباحث عن الحقيقة؟ وأليست هي ما يوفر الاطمئنان لمن يعثر عليها، أو ما يشبع رغبة «حب» الحقيقة، فيستسلم للاسترخاء الذي يعقب إشباع الحب؟

المتاهة تعني الحيرة، والارتباك، والغموض، والمراوغة. وهذا يتنافي، ظاهرياً، مع العري الذي تتجلى به الحقيقة. العري يعني الوضوح، والانكشاف التام. فلن تعود بين العارف وموضوع معرفته العاري أي حُجب تفرض على المعرفة أن تسلك التوسط في الوصل أو في الإنجاز. المعرفة هنا مباشرة. فكيف نطابق بين هذا الوصف، ووصف الشاعر لوجوده في متاهة؟

يمكن أن نفهم «العري» («عري الحقيقة») هنا على نحو مغاير تماماً لمفهوم الوضوح؛ وضوح الحقيقة. فالوضوح معيار نقيس به الحقيقة معرفياً، والعري شكل تتبدى به الحقيقة أخلاقياً أو نفسياً. يقيم الوضوح مسافة بين من يعرف وموضوع معرفته، وبهذا يقيم التواصل أو الشيوع؛ لأنه قابل للعقلنة. الوضوح قيمة عقلية معرفية. أما العري فهو حكم قيمة نفسية وأخلاقية. والشاعر يرى عبر تعري الحقيقة جوهرها المراوغ. وهذا ما يؤكده سؤاله الرابع: «وهل يستقيم مصيري إليّ خلال الوجود المراوغ؟».

يوفر هذا السؤال مخطط إجابة (أو إجابات) معينة. إن الحقيقة التي تهفو نفس البريكان إلى سترها هي، إذن، حقيقة الوجود نفسه. إنها الحقيقة الكلية. حقيقة الوجود، ليس فقط وجود الشاعر بوصفه هذا الكائن الفرد، وإن كان ذلك هو المنطلق، وإنما بوصفها حقيقة الوجود التي يعاينها، ويعانيها، الشاعر في كل مفصل تتطلع إليه عيناه، وفي كل ثنية ترقد فيها روحه. إن الوجود الذي يتدفق من خلال روح الشاعر، أو ما تتعثر فيه هذه الروح هو الذي يبدو هنا متاهة حقيقية؛ لأنه الحقيقة تعرت أمام الشاعر بوصفها متاهة، وبوصفها أيضاً حقيقة مراوغة. المتاهة مراوغة. الحقيقة متاهة مرواغة. الوجود متاهة مراوغة. حقيقة الوجود متاهة مراوغة. حقيقة الحقيقة، إذن، متاهة مراوغة.

كان البريكان في قصيدته هذه قد أعلن في مطلعها قبل طرح تساؤلاته العبارة الآتية:

مدونة الوهم
لا تنتهي أبداً.

ما هي المدونة؟ قصيدته نفسها، أم ما تدونه القصيدة؟ (ولكن هل من فرق! فالقصيدة تدون نفسها). التدوين يفترض المعرفة بشيء ما ضرورة. واستناداً إلى ما سبق يمكن القول إن الوهم الذي يُدوَّن هو حقيقة الوجود؛ ذلك إن الوهمَ متاهةٌ مراوغة. وهذه المتاهة المراوغة يريد البريكان أن يدونها ولكنها متاهة لا تنتهي. والمراوغة تتضح أكثر حين يكتب البريكان في القصيدة نفسها:

عالم من ظلال
يتفكك في الريح.

ها هو ذا

وطني الأول

وطني المنسي

وطن أعرفه، لا أعرفه.

وشكل المراوغة يتجلى في هذا التأرجح بين المعرفة واللامعرفة. فمن بوسعه أن يدعي معرفة بالوجود؛ والوجود هنا ليس شيئاً مستقلاً عن المعرفة، الذي هو مجرد وهم! فكل معرفة من هذا القبيل وهم؛ ليس لأن موضوع المعرفة نفسه وهم، بل لأن ما يؤسس المعرفة من جهة الذات العارفة (التي تعرف ولا تعرف)، وموضوع معرفتها هما أيضاً جزء من هذا العالم نفسه: العالم غير القار، وغير المستقر؛ العالم الذي يتفكك في الريح هو ليس أكثر من ظلال. وما يؤكد هشاشة هذا العالم إنه ليس ظلاً يعكس شيئاً آخر أكثر حقيقية وصلابة؛ إنه عالم قائم بذاته؛ حقيقته الوحيدة إنه وهم.

هذا هو العالم المتأرجح بين الحقيقة

والوهم. بين سطوع الوجود وظل العدم.

العدم والوجود يكونان العالم. وكان العالم نفسُه عالماً من ظلال. إنه ظلال العدم. سطوع الوجود ليس غير سطوع مراوغ. فبات من الطبيعي ألاّ يركن الشاعر إلى زعم ما بمعرفته؛ إنما هو متأرجح، كما العالَم، بين أن يعرف، وأن لا يعرف. غير أن اللامعرفة هنا ليست نتاج شك، أو عجز عن المعرفة؛ إنما اللامعرفة تمضي رفقة المعرفة ذاتها، وهي أيضاً تعبير عن نوع وماهية الموضوع الذي تتجه إليه. فإذا كان العالم بهذا الشكل، فإن العدم

والوجود هما خيارا الإنسان الوحيدان؛ أو هما تاريخه، وكينونته، ومصيره. ولكن كيف يختار الإنسان بين إمكانين هما كل ما يكوّن العالم تكويناً يفترض فيه أحدهما الآخر؟ ما يؤسس هذه الثنائية، ثنائية المعرفة/اللامعرفة، وما يدفع الشاعر بقوة إلى أن يستر الحقيقة هو الفزع الذي يداخل روح الشاعر في مواجهته (أو تمثله) الحقيقة: حقيقة عالم يتكون من وجود وعدم. يكتب البريكان في القصيدة نفسها:

أي عالم جميل

تحت هالة الغسق!

هل تشاهد الفراغ؟ هل تواصل الرؤية؟ هل تلامس

الفزع؟

عبر الرؤية يلمس البريكان الفزع؛ يراه في هذا الفراغ الأخلاقي والوجودي الذي يبطن العالم. الفراغ يعني أن هناك وجوداً ما، ولكنه يعني في الوقت ذاته، أن هناك عدماً يحايث الوجود. في هذا السطر الشعري يستخدم البريكان الأفعال الحسية: «يشاهد»، و«يرى»، و«يلامس». وهذه الأفعال بطبيعتها أفعال خارجية، تتجه إلى موضوعات، أياً كانت طبيعة هذه الموضوعات، تقع خارج الذات التي تشاهد، وترى، وتلمس. غير أننا نلاحظ هنا اختلافاً جوهرياً في طبيعة الموضوعين اللذين تتجه إليهما هذه الأفعال؛ فهناك اختلاف بين الفراغ، والفزع من حيث منزلتهما الأنطولوجية، وطبيعتهما. إذ يمكن القول إن الفراغ جزء من المكان، ولكنه ليس متمكناً، والفزع تعبير عن إحساس ذاتي.

كان الفراغ هو العالم نفسه. وفي أخاديد وجود هذا العالم وعدمه، وأمام إشعاع خيوط حقيقته التي تتعرى كمتاهة مراوغة يتساءل الشاعر عن سبيل

للإنقاذ، وعن سبيل لترميم روحه، وعن سبيل يوفر لمصيره الاستقامة. فكان الشعر هو الممكنَ الوحيد الذي يمكن أن يكون ذلك السبيل. والشاعر البريكان لا يجد غير الشعر سبيلاً تنقذه من هذه المتاهة؛ ولكن أي سبيل هذه التي هي نفسها شرَك؟! كيف يوفر الشعر، أي الشرَك، سبيلاً للخروج من متاهة الوجود؟ وكيف يساعد الشعر، بحقيقته هذه، على ترميم روح الشاعر؟ وكيف يهيئ الشعر الاستقامة لمصير الشاعر التي يجرفه الحنين إليها؟ ذاك هو همّ البريكان.

مدونة الوهم لا تدون الوهم بوصفه موضوعاً، إنما هي تدون الشعر الذي هو شرك. الشعر الذي «يجب أن تكرس له حياة كاملة»، كما قال البريكان مرة، هو السبيل إلى ستر عري الحقيقة. وهنا فرادة البريكان، فرادته أن كرّس حياته للشعر، ليس لكتابته فقط، بل أن يعيش الحقيقة التي يوفرها الشعر. أن يصبح الشعر بيته، ووطنه الوحيد. ليس الشعر أيديولوجيا، ولا تلاعباً بالكلمات، فيستحيل كلمات متقاطعة، ولا أن يجهد ليفاجئنا، كما يقول كونديرا، بالمفارقات، ولا أن يصوغ أنا وهمية تقوله ولا تعنيه، ولا تعيشه، إنما الشعر هو نفسه الكائن الذي يقول. غير أن الشعر ليس كائناً بريئاً يوفر الطمأنينة التي بدا أن نفس الشاعر تتوق إليها؛ إن الشعر شرك. ولكنه شرك لا محيد عنه، لذلك وقع البريكان فريسته؛ فهل هو من نصب لنفسه هذا الشرك؟

ما معنى أن يكون الشعر شركاً؟ الشعر لغة، ولكن اللغة لا تقول ما يقوله الشعر؛ لأنها لا ترى ما يراه الشعر. اللغة تسمّي لكي تتذكر ما تسميه، أو توجد ما تسميه كما يقول هيدجر، والشعر يأمل منه البريكان (ولكنه أمل لن يتحقق) أن يسلم الحقيقة للغفلية لكي ينساها. يُتوسل الشعر ليس لكشف

الحقيقة، إنما لسترها، حجبها، أي سعياً وراء تجاهلها، ونسيانها. ولكن هل يقدر الشعر، فعلاً، على «ستر الحقيقة»؟

ليس من ماهية الشعر (والبريكان يعي هذا جيداً) أن «يستر» الحقيقة، بل الشعر يقول الحقيقة، أي يكشفها. الشعر ينسج الحقيقة. وفعل «النسج» هذا هو الذي يراه البريكان شركاً. وسؤاله: «وهل شرك الشعر ينقذني؟» يعرف هذه الحقيقة جيداً؛ لذلك فهو سؤال لا يستفهم، إنما هو سؤال يعلن.

٧. عالم يشيّده البريكان

عالم لا شكل له، أو هو عالم انطمس وجهه إلى الأبد، فغدا مثل مقبرة، بل هو مقبرة لا شواهد فيها. مقبرة تجوسها كائنات شبحية، نهضت على قدميها وسط ركام عالم منهدم لا سبيل حتى لإعادة إصلاحه. عالم يضج بصفير ريحٍ تفككُ أركانَه، وتحيله محض فراغ. ومن هواء هذا القفر الموحش تشكلت روح الإنسان ليضاعف الوحشة، أو يكررها، أو بالأحرى لينتجها في صور أخرى. صور وهمية شاحبة، لا تني تستبدل حقيقة العالم الذي ظهرت فيه بأوهامها، فتتحول هذه إلى واقع مُتوهم. وضمن صور الوهم هذه، تبرز أخلاقيات الخلود تتلاعب بالتاريخ والوجود، في عالم جوهره الزوال.

هذه بالضبط صورة العالم كما تشيدها تجربة البريكان الشعرية؛ صورة يمكن أن نراها (نقرأها) مكوناً شعرياً ثابتاً، وهاجساً إنسانياً مستمراً في تجربته. وجميع قصائد البريكان تنويعات فريدة على هذه الصورة، أو تكوينات متنوعة للصورة نفسها. والصورة هنا ليست بالمعنى الشعري فقط، بل بالمعنى التشكيلي التصويري. فالرسام يختار في كل قصيدة، بفرشاته الثابتة، الألوان القاتمة نفسها في رسم المشهد الذي يختلف في كل مرة رغم أنه يجلي الجوهر نفسه. وببراعة الكلمات يمنح التكوين حركة،

فيخرجه من سكون اللوحة المثبتة بين إطاراتها إلى سيل الموسيقى المتدفق. ولكنها بالطبع الموسيقى الجنائزية التي تتأوج في «قداس لروح شاعر على حافة العالم». والشاعر الذي زف العالم إلى قبره، لم ينس أبداً أن يدخل نفسه مكوِّناً من مكونات اللوحة. وبين البداية والنهاية ليس مهماً أبداً طبيعة وقيمة الحياة التي مرّت، فالنهاية التي تترصد البدايات كقدَر (وهي كامنة في البدايات) هي كل ما يهم.

ولتأثيث هشاشة عالم كهذا: «عالم من ظلال/ يتفكك في الريح» ينثر البريكان في نصه مكونات هذا العالم: رمال، صفير رياح، وباء لا اسم له، هواء الأوبئة، طوفان، عصور جليد، وأشباح. وكل عنصر من هذه العناصر يمحضه البريكان حركته الخاصة. وقصيدة «أسلوب الرمال» مرجع تحظى بعض هذه المكونات بدلالات معينة من خلال الإحالة عليها. تتكون هذه القصيدة من قسمين يفصل بينهما بياض نصّي. يبدأ القسم الأول بالسطر: «للصحراء الساكنة تحولاتها»، ويبدأ القسم الثاني بالسطر: «للتاريخ دويّ». تحاول القصيدة أن تجعل من الحركة التي تسود الصحراء مطابقة تماماً للحركة التي تسود التاريخ. هي حركة الصراع الذي يطمر، ويغزو، ويتقدم ويتراجع، ويتكتل وينشطر. وفي وسط هذه الحركة يقف الإنسان:

هذا هو ملكوتك

أيها الإنسان

عالم التغير والزوال

حيث تتراكم الحوادث

ويتموج التاريخ

ويتغير المحيط الثابت بأسلوب الرمال

بهذا المعنى تكون هذه القصيدة مرجعاً لمكونات العالم الذي يرسمه البريكان:

١. قصيدة «إنسان المدينة الحجرية»:

في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه
قدّ من الحديد والإسمنت والحجر

٢. قصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية»:

على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكنتها، ويكره جدبها القمر

٣. قصيدة «رحلة الدقائق الخمس»:

مدينة موحشة وعالم غريب
الثلج في الشارع
الشمس لا تغيب
والليل لا يأتي. ووجه القمر الضائع
تجرفه الرياح الشتائية

٤. قصدية «قداس لزوح شاعر على حافة العالم»:

عصور الجليد
تمرُّ، وطوفان هول بعيد
وطير وحيد

يرف على صفحات العوالم.

وتأتي قصدية «التصحر» لترسم مشهد العالم الذي يراه البريكان بسبع تفصيلات تكوينية تكون لوحة متكاملة. وقارئ هذه القصيدة سيجد نفسه كما لو أنه يعاين لوحة سريالية تصور عالماً تكلست حركته، فأضحى من دون زمان. والرسام يرتب لموضوعه وضعية معينة تظهر جوهره الخفي.

الرمال تهاجم
تركب متن الزوابع
تبتلع الشمس
تغزو حدود المحيطات
تدخل في فجوات الطبيعة
في فوهات البراكين
تطمس كل المسالك
تجثم عند ضواحي المدن
وتحاصرها

والبريكان يستثمر هذه التقنية في قصائد عديدة ليشكل صورة محسوسة للعالم، تمكن القارئ من أن يعاين تفصيلاتها معاينة حسية. وعلى هذا النحو تتشكل قصائده: «غياب الشاشة»، و«الغرفة خلف المسرح»، و«مدينة أخرى»، و«الكهف العميق»، و«النهر تحت الأرض»، و«غرف للعدم»، و«مدينة خالية»، و«مشاهد حجرية». في جميع هذه القصائد، وفي غيرها أيضاً، ثمة موضوعات (ثيمات) رئيسة تصوَّرُ حسياً: الزوال وهو الجوهر الوحيد الدائم، والعالم الغريب الذي فقد غرابته في ما اصطنعه

الإنسان من ألفة تحير الشاعر، وذلك كله يُرى إليه من زاوية أخلاقية؛ أعني هذا التصادم بين أفعال تتوهم الخلود في تضاعيف عالم متوتر زائل أبداً. يبلغ هذا التوتر أقصى حالاته في صورة شعرية مرعبة ومعبرة في «حارس الفنار»:

يبدو الوجود
كالقوس مشدوداً

٨. الوجود بوصفه توتراً

إن ما يسميه البريكان «التناقض الوجودي» تعبير آخر عن صورة ذلك لتوتر المفروس الذي يراه في جسد العالم، وهذه المرة نجد هذا التناقض أخذ شكل القوس المشدود. شكل القوس هو ما يتبدى فيه الوجود أمام ناظري حارس الفنار، فهو لا يبصر سوى أفق يبدو تخماً نهائياً يحد لانهائية البحر. وبين هذين، نهائية الأفق ولانهائية البحر، ينبض توتر يصفه بأنه مشدود؛ لأن القوس لا يكون إلا مشدوداً. والأفق، الذي هو شكل قوس، هو كل ما يبدو من الوجود، أو أن الوجود لا يمكن أن يتبدى أمام حارس الفنار إلا كأفق؛ لأن مهمته هي أصلاً أن يرصد الأفق؛ فالسفن لا تطلع إلا من أفق. ويمكن القول إن هذا التلازم التقابلي بين تناهي الأفق ولاتناهي البحر أمام ناظري حارس الفنار هو صورة التوتر نفسه.

في خميرة الوجود التي قدّ منها جسد العالم وموجوداته ثمة، إذن، توتر يستشعر البريكان بتأصله، غير أنه يستشعر، وهذا هو الأهم، لحظات انفلاته. وهذه هي الموضوعة الرئيسة لقصيدة حارس الفنار. ورغم ذلك، يبدو هذا التوتر توتراً مستديماً، لأنه متوازن. وكل توازن لابد أن تؤسسه ثنائية؛ كثنائية طرفي عصى لاعب السيرك. وما تحمله نصوص البريكان هو ذلك التوتر المتزن عبر ثنائيات: الخلود/ الفناء؛ الحياة/ الموت؛ الحقيقة/ الوهم؛ الثبات/ الزوال؛ الوجود/ العدم؛ الحب/ الرعب.

لا ريب في أن التوازن لا يلغي التوتر، إذ يفترض أحدهما الآخر. وكل حدّ في هذه الثنائيات يفترض الحد الآخر (ضده). ولكنهما لدى البريكان حدّان لا يتحركان نحو التجاوز، لأن العلاقة القائمة بينهما ليست جدلية، إنما هي نزاع مستعر، لا يهدأ، ولا يرتفع إلى مركب آخر جديد؛ إنها علاقة إلغاء ومحو. تنبرم هذه الثنائيات على سطح كل موجود وفي أعماقه؛ تتقاطع الكائن، تتخذه موضعاً، وحداً ثالثاً. فمن دونه ستفقد معناها، وربما وجودها برمته؛ تنبثق منه، وترتسم عليه، وتظل تتناهبه كما لو كان نقطة ضرورية تعبره وتجرفه في دورانها المطرد. وبهذا تغدو الدائرة التي تحدثنا عنها سابقاً أنطولوجية وأخلاقية مثلما هي نصية. يشيع هذا التوتر إحساساً في نفس الشاعر لطالما تسلل إلى نصوصه في صور متنوعة، وفي جميعها يبصره قادماً ومكتسحاً في هديره وسيلانه عالمَ الشاعر وكتابته.

«التصحر»

في الهواء

يتحرك هذا الوباء الذي لا اسم له

يتسلل عبر النوافذ

يسيح في الغرف الهادئة.

وفي قصيدة «أفق من ذئاب» يشكل التوتر أفقاً يضيق على من بداخله شيئاً فشيئاً:

قرية في العراء

يحاصرها الليل والريح والأنجم الميته

ويطوقها أفق من ذئاب

ويتساءل الشاعر منتظراً هجوم الذئاب (إنغلاق الأفق):

الذئاب ستهجم. لكن متى؟

أول الليل؟

منتصف الليل؟

عند الهزيع الأخير؟

أوان احمرار الشفق؟

وتنتهي القصيدة نهاية دالة:

(وثانية يختفي

في وضوح النهار)

وما يختفي هو أفق الذئاب، وعن هذه النهاية يكتب سعيد الغانمي: «للقارئ أن يتأول هل ظهر النهار على الذئاب، فهربت من الغابة، أم على الناس فهربت منها الذئاب. لسنا ندري»[1]. وسأتأولها، ولكن على وفق التوتر الذي يستشعره البريكان. فتعبير «وثانية»، مثل «ومرة أخرى»، يشير إلى أن هذا المشهد كان قد حدث سابقاً وسيحدث دائماً مادام هناك ليل ونهار. وهذان المتعاقبان الطبيعيان المتوازنان يغطيانِ ويكشفانِ ويناظران هذا التوازن المتوتر بين حصار الذئاب وانفكاكه في ديمومة لا تنتهي. والشاعر يعلق نهاية القصيدة بين قوسين كما لو أنها عبارة اعتراضية، تنويهية، تفسيرية، تحذيرية (أو صِفها بما شئت) تقف في نقطة من طريق مستمرة، ستكرر أجزاؤها اللاحقة ما سبقها من أجزاء. إن زمان التوتر هو اللحظة الحاضرة الذي يغلف هذه العبارة.

---

(١) سعيد الغانمي، مجلة المسلة، العدد الرابع، السنة الثالثة/ أيلول، ٢٠٠٢.

يتكثف هذا الإحساس بوجود متوتر، كما قلت، في قصيدة «حارس الفنار». يبلغ الإحساس بالتوتر الذي هو جوهر الوجود نهاية بلغها هو حياتياً بعد ذلك. في هذه القصيدة يصبح انفلات التوازن، وابتلاع أحد حدّيه الحدّ الآخر أمراً محسوماً، وما على حارس الفنار، والبريكان، والقارئ سوى الانتظار، إذ لا خيار آخر. فالزمن يتقلص (أو تقلّص فعلاً) في لحظة واحدة، وبلغت الحركة، والسرد، والرؤية مطافها النصّي والأنطولوجي الأخير: إنه زمن الكشف ودفع الحساب.

ترسم القصيدةُ المشهدَ بجميع تفصيلاته: تلك التي تستدعيها الذاكرة، وتلك التي تظهرها إلى الوجود مشاهدات حارس الفنار الحسية، وتلك التي تتشكل كمكونات لصور التوقع. أما الهدوء الذي يصاحب رسم المشهد فهو الهدوء الذي يسبق العاصفة، والحتمية المؤكدة. والقصيدة منذ مطلعها تسمّر القارئ في حالة الانتظار «أنا في انتظار». تتجاذب القصيدة، إذن، ثلاثة محاور: الذاكرة، والإدراك الحسي، والتوقع. وباختلاط هذه الأفعال الإدراكية يتحدد زمان القصيدة، وتُفصّل حركتها، وهو اختلاط يلغي، في الوقت نفسه، وجه كل لحظة، ويقلص اللحظات الزمانية، التي تقابل كل واحدة منها فعلاً إدراكياً، في لحظة واحدة هي لحظة إحساس حارس الفنار، والبريكان، والقارئ بوشاكة شيء ما.

تهشم الكتابة، في المقطع الأخير، هدوءها الذي استهلت به القصيدة، لتشيع إحساساً باختلال التوازن. والقارئ، السادر في قراءة القصيدة، تتحرك دواخله مواكبة هذا التسارع المفاجئ في الزمن، ليصير حاله حال من يتلقى إنذاراً بإخلاء المكان بأقصى سرعة ممكنة، ولكن «الوقت أدرك»، فما عاد بالإمكان لملمة الأغراض، ولا حتى الخروج بسلام:

الوقت أدرك. رعشة في الريح تعكسها الصخور

الوقت أدرك. موجة تنداح من أقصى الدهور

الوقت أدرك. لست وحدي

يعرف القلب الجسور

أن الرؤى تمت، وأن الأفق يوشك أن يدور.

أنا في انتظار اللحظة العظمى

سينغلق المدار

سينغلق المدار

والساعة السوداء تنبض ـ نبض إيقاع بعيد ـ

رقاصها متأرجح قلق يميل إلى اليمين

إلى اليسار ـ

إلى اليمين ـ

إلى اليسار ـ

إلى اليسار

إن الإلحاح على تكرار النذير «الوقت أدرك»، يستفز الجميع، وينذرهم، ويدنو بهم من شفا هاوية. وهذا النص يدمج (يستغرق) القارئ، معلقاً إياه إلى رقاص الساعة، متأرجحاً معه فوق هاوية، يميل به إلى اليمين، إلى اليسار، إلى اليمين، إلى اليسار لينقذفوا جميعاً في هوة لا قرار لها.

لقد صار بديهياً القول باندراج القارئ في النص في عملية تفاعل حي تتمخض عن معنى. وحالة الاندراج يستهلها من حيث المبدأ طرفان: النص

والقارئ. الأول بتتابع كلماته ورموزه وسطوره، والآخر مفتوناً باستكمال لذة ما افتتحه. غير أن النصوص تختلف، من بين ما تختلف فيه، في تحقيق هذا الاندراج؛ فقد يكون مرده إلى رغبة القارئ في استكمال مساحة المعنى المتكونة شيئاً فشيئاً للظفر بنواة، أو أن نصوصاً قد تفلح في تحقيق هذا الاندراج لا على أساس إشباع هذه الرغبة فقط، إنما عبر ما ترسمه سطورها وكلماتها من حركة حسية داخل تعاقب نسيجها. والحركة هنا هي الحركة الفيزيائية منصّصة. بالطبع، ليس أمراً فريداً أن يجسد، ينصّص، نصّ ما حركةً فيزيائية، ولكن فرادة «حارس الفنار» أنها تنصّص هذه الحركة المفاجئة التي يعيشها القارئ في لحظة تحقق فيه هذه الحركة النصية توقعات القارئ في الظفر بمعنى؛ وهي توقعات توصل دلالة النص إلى نهايتها، وتسلم القارئ أيضاً إلى حالة نفسية معينة.

تتعالق حركة المقطع الأخير من قصيدة «حارس الفنار» دلالياً بما يسبقها من مقاطع تعالق النتيجة بمقدماتها. فالسطران في المقطع الأول من القصيدة:

يبدو الوجود
كالقوس مشدوداً...

يشيعان في نفس القارئ حالة من عدم الارتياح والاستقرار. إن الشعور بانشداد الوجود الذي يغلف المرء، ويتخلله أيضاً، يعني أن يظل المرء في حالة ترقب مستمر إلى ما سيسفر عنه هذا الانشداد. وهذا هو معنى «أنا في انتظار». ويضع هذان السطران القارئ في قلب مشهد باعث على التوتر. ولئن جاءت السطور اللاحقة لتهدئ من حدة هذا التوتر، فإنها في الحقيقة لا تلغيه، بل هي تأتي لتؤثث دلالة التوتر وقائعياً. وهي وقائع تستدعيها الذاكرة، وتبنيها مشاهدات حارس الفنار الحسية. نقرأ:

«أتذكر الموتى. ولون دموعهم في الزمهرير»،

و:

أتذكر المدن الخفية في البحار

أتذكر الأموات. والسفن الغريقة...

و:

أبصرت آدم في تعاسته، ورافقت الجيوش

في أضخم الغزوات، نؤت بحمل آلاف النعوش.

و:

رأيت كيف تدمر المدن المهيبة في الخفاء

وغير ذلك من الوقائع التي يتذكرها، بوصفه هو حارساً لفنار يطل على صفحة البحر، الوجود. وعلى هذا النحو سيظل القارئ، كما حارس الفنار، في توقع نهاية ما لهذا التوتر: وهو انفلات القوس.

ولكن ماذا لو افترضنا أن القصيدة لم تنته بالشكل الذي انتهت إليه، أي لم تعلن عن انفلات الوجود (القوس)؟ يمكن أن نطرح السؤال بالشكل الآتي؛ هل سيكون بوسع القارئ أن ينتهي من قراءة القصيدة وهو محمّل بالإحساس بوجود ما يزال يحافظ على توتر متزن، أو توازن متوتر؟ إن هذا الافتراض لن يوصل العبارة التي استهلت بها القصيدة «أنا في انتظار» إلى ذروتها الدلالية. فضلاً عن أن عبارة «يوشك أن يحل الوقت» تستشعر، على نحو لا لَبس فيه، حلول نهاية من نوع ما تنسجم مع انتظارات حارس الفنار، الذي لا يعاين سوى قوس مشدود بتوتر. وإنه لأمر لا يطاق أن يظل الجميع مسمَّرين في مشهد لحظته الزمانية هي لحظة وجود متوتر! فلابد إذن من

حسم نهائي. والوقت الذي يوشك أن يحل هو وقت مجيء مَن كان الجميع (حارس الفنار، البريكان، القارئ) في انتظاره. وبالفعل تؤذن عبارة «الوقت أدرك» بوشاكة هذه النهاية. وستكون حركة الرقاص الأخيرة النهاية المنطقية لانفلات الوجود المشدود. وحركة الرقاص هي، أيضاً، الصورة الشعرية المعفرة بدلالات ثرة عن هذا المصير. وتأتي النهاية تطميناً لرغبة تعتمل في نفس حارس الفنار؛ الرغبة في الغياب وعدم مشاهدة المزيد، والرغبة في فك أواصر التوتر، الحضور:

أريد

أن لا أمثل من جديد

آلام تجربة العصور.

أن لا أقطع بالتوتر، أو أسمّر في الحضور.

٩. خيارات البريكان

في قصيدة «القوة الطاردة المركزية» يكتب البريكان:

ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة ـ ولا ندى السحره
خرافة.. ولكن مرقص البشر يفيض
بالعنف والويل.

وفي قصيدة «البدوي الذي لم ير وجهه أحد»:

سمعت كلام النبي
وآمنت.. لكن رأيت الدماء التي انفجرت
وحروب السلالات
والقوة العارية تمارس لعبتها وتغير ألوان راياتها.

يشترك هذان المقطعان في صورة واحدة بؤرتها كلمة «لكن». «لكن»، الاستثنائية، الاستدراكية، تميز بين شكلين للوجود الإنساني، وتاريخنا الخاص، مختلفين جذرياً، وأحدهما ينفي الآخر قيمياً، ويلغيه وجودياً. بين نظامي القيم هذين يتذبذب التاريخ، ويتذبذب الإنسان بين المعرفة واللامعرفة، ويتأرجح العالم بين الوجود والعدم، وتنتاب الرؤى الحقيقة

والوهم. وكذلك هي تجربة البريكان الشعرية؛ فهذه الـ «لكن» تحول بينه وبين الطمأنينة. وكذلك قارئ البريكان؛ فهو سيقف أمام خيارين سيصعب الحسم بينهما. فليس من السهل أن توصف تجربة البريكان الشعرية بأنها تجربة عدمية، ولكنها (لاحظ أنني كقارئ أستخدم «لكن» أيضاً) في الوقت نفسه ليست غير عدمية تماماً. ومرد هذا التردد هو الوجود ذاته، أو تاريخ الإنسان عينه من جهة، وكتابة البريكان الشعرية نفسها من جهة أخرى. والشعر الذي يريد أن يدون التاريخ، ويدون لوعة الزوال، ويعيش محنة الذاكرة التي لا تمّحي؛ ويريد أن يكون شاهداً على ذلك كله، لا يمكنه أن يبرأ من التأرجح شأنه شأن الحقيقة التي ينسجها.

ينصّب البريكان تجربته الشعرية شاهداً أبدياً على تاريخ الإنسان، ويكرس قصائده لقول هذا التاريخ. وأنا الشاعر تحتفظ بذاكرة جمعية تستوعب الذاكرات الفردية. ينصب الشاعر نفسه في أكثر من موضع شاهداً على ما طواه النسيان. وعبارته الصريحة «أنا الشاهد الأبدي» في قصيدته «البدوي الذي لم ير وجهه أحد» إعلان عن هذه المنزلة. وبوسعنا هنا أن نستعين بشكل «الدائرة» الوجودية، أو الوجود بوصفه دائرة، التي ينحبس داخلها الإنسان لنشير إلى الوجود الدوري المتكرر الذي يعيشه الإنسان عبر تاريخه. وعبارة «أنا الشاهد الأبدي» هي مشاهدة لمقطع وجود يجلي تاريخاً كاملاً.

يمكن أن نرى إلى هذه المراوغة تأرجحاً بين المتحقق والممكن. على مستوى المتحقق يمكن أن تجد كل مقطع من التاريخ تكراراً لسيرة الإنسان الوجودية عبر التاريخ. والبريكان بوصفه «الشاهد الأبدي» لا ينأى بنفسه بعيداً عن غمرات هذا التاريخ؛ إنه شاهد يحمِّل نفسه وزر ذنوب لم يقترفها تعبيراً عن العجز عن تغيير هذا المتحقق، وتعبيراً أيضاً عن تعذر نسيان

الحقيقة (أعني نسيانه هو للحقيقة: ذلك الأمل الذي كان يفزع إليه). وفي هذه المساحة تنمو عدمية البريكان.

ولكن للصورة جانباً آخر؛ هناك ممكن إنساني آخر مازال يرقد في الظلمة هو الذي ينتمي إليه البريكان في عبارته: «وحيداً أنتمي، حراً، إلى فكره/ .../ إلى جزء من الإنسان في الظلمة مفقود». ورغم الظلمة التي انزلق إليها ذلك الممكن الإنساني، يظل البريكان يستشعر حلوله:

قصيدة «البدوي الذي لم ير وجهه أحد»:

أحس وراء صلابة جلدي

وراء قناعي القديم

وراء برودة عظامي

أحس اختلاجة روح خفي

بصيص براءة

وبقيا من القوة الغاربة

ونازعة تشبه البعث.

لن أسلك دروب البحث عن اتساقات منطقية داخل تجربة شاعر يصف نفسه بأنه «قلب مفكر». ولكن لا بأس من أن أزيد على هذين الخيارين احتفاء البريكان بالأشياء الزائلة. وهنا ستكتسب «لكن» القارئ معناها، ولكنه معنى يقرّب البريكان من العدمية نوعاً ما. يكتب البريكان في قصيدته «إحتفاء بالأشياء الزائلة»:

«أجمل ما في العالم/ مشهده العابر/ ومباهجه الصغرى/ طوبى لك/ إن كنت بسيط القلب/ فستفهم مجد الأرض/ سحر الأشياء المألوفة/ إيقاع الدأب اليومي/ وجمال أواصر لا تبقى/ وسعادة ما هو زائل!»

رغم كل شيء، إذن، يمكن أن يوفر الزائل سعادة من نوع ما. ورغم الإحساس باللامعنى الذي يكتنف تجربة البريكان، يظل الشاعر يرى في العالم ممكناً آخر. ولكن ممكناً آخر لأي شيء؟ أللمعنى؟ وهنا ترد ملاحظة لكارل ياسبرز تفيد أن الإنسان يمكن أن يحرر نفسه من اللامعنى أما من خلال الإيمان الاستحواذي بالمابعد الذي ينكر الواقع الأرضي، أو أن يطمس وجهه خدمة لمثال ما، أو بالانسحاب إلى السكر والثمل، أو من خلال الاحتفاء بالآن والهنا[1]. ولعل احتفاء البريكان الحياتي بالأشياء الزائلة ضرب من ضروب التعويض عن فقدان المعنى. تنشبك خيوط هذين الموقفين، ويصعب الفرز بينها، رغم أنهما يبدوان منفصلين، وينقض أحدهما الآخر. غير أنهما يمكن أن يكونا نوعاً من التسوية الحياتية.

إنْ افتقر الوجود، من حيث جوهره وكليته، إلى المعنى، فهل توفر أشياؤه الزائلة معنى؟ وهل توفر أشياؤه الزائلة سعادة من نوع ما؟ وهل السعادة معنى؟ أليس الزوال هو الذي جرّد الوجود من المعنى؟ ولكن هل هذا يعني أن المعنى وليد الخلود، وصنوه، وجوهره؟ وهل يجوز الحديث عن خلود في غابة الزوال والانقضاء؟ وهل يمكن ردم هذا الزوال بخلود لا ينتمي إليه، ولا يتوافق مع طبيعة أشيائه الزائلة؟ أم أن للشيء، والوجود الذي هو له كلّ، امتداداتٍ يحولُ وجودنا الزماني دون إدراكها؟ وهل يمكن الركون بطمأنينة إلى ما هو زائل؟ وهل يمكن للشعر أن يوقف هذا الزوال؟ وأليس الزوال هو نفسه، لا شيء غيره، ما يدفع إلى الإبداع، وإلى كتابة

(1) Johan Goundsbolm, Nihilism and Culture, Basil Blackwell, oxford, first published, 1980, p.43.

وهذا الكتاب مترجم عن الهولندية من دون ذكر لاسمي المترجمين بناءً على رغبتهما.

الشعر، والحديث عنه؟ ولكن أليس الشعر حدثاً يحدث في الزمان؟ فكيف يمكن لمن يكون جوهره هكذا، أن يعمل على عكس ما تجوهر عليه؟

تستأنف خيارات البريكان أصواتاً، وحكايات، وحوارات، وتساؤلات، وهمهمات حدثت في اللازمان (لأنها صارت تنتمي إلى كل زمان)؛ حكاية تساؤلات المعنى وأجوبتها التي كَشطت عن سطحها ندوب الزمان والمكان فغدت حكاية ذات تفكر وتعيش. فلقد حدث مرة أن سأل كلكامش، في بحثه المضني الطويل، سدوري صاحبة الحانة سؤالاً مسكوناً بالرغبة واليأس معاً: «أيكون في وسعي ألاّ أرى الموت الذي أخشاه وأرهبه؟». وبقناعة من يقف على أرض صلبة، تجيبه سدوري: «إلى أين تسعى يا كلكامش / إن الحياة التي تبغي لن تجد». لتلقي على مسامعه نشيد الحياة: «أما أنت يا كلكامش فليكن كرشك مليئاً على الدوام / وكن مبتهجاً نهار مساء / وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك / وارقص والعب مساء نهار / ... / وهذا هو نصيب البشرية»(١).

غير أن كلكامش لم يقتنع لحظتئذ بجواب سدوري، فمضى في دربه. وبين هذين الصوتين، الخيارين، أنصّب صوت البريكان. يمكنك أن تستمع فيه إلى ترددات صوت سدوري، أو ترددات صوت كلكامش السائدة؛ فالحيرة بينهما، أعني حيرة البريكان والقارئ، جوهر تجربة البريكان الشعرية.

---

(١) طه باقر، ملحمة كلكامش، ١٤٢.

سركون بولص: ضيفُ المسافة

قد يكون أنك أصمّ لا تسمع شيئاً
قد يكون أنك أعمى لا ترانا، لعل وقتك لا يكفي
ربما قُتلتَ في الطريق، ربما كنت تموت
لكننا انتظرناك بما يكفي -
كم مرة سمعنا المفتاح يدور وقلنا إنك أتيت
لكنك لم تأتِ

«انتظرناك»، حامل الفانوس
في ليل الذئاب)

١. القصّة

في أعلى المشارف، أو أوطأ الدّركات
هناك دائماً راوية، القصّة ستُروى. قصّة من يا ترى: أنا، أم أنت؟
قصّته «هو»؟ ستروى.

(«القصة ستروى»، عظمة أخرى لكلب القبيلة)

بتحوير مواقع القول، تصبح أنا الشاعر الـ«هو» الغائب، وهذا الـ«هو» الشخص الثالث، الذي سأتحدث عنه، لا يهم إن كان حاضراً أم غائباً، حياً أم ميْتاً، رغم أنه قد يبدو سابقاً على حديثي ومنفصلاً عنه وتاماً، «يحدث» في روايتي، وأنا المتحدث الآن بوصفي الشخص الأول، «أحدثُ» في حديثي نفسه أيضاً. فقصته تنبني، وتحدث، فيّ أنا. يقول باشلار: «كل قارئ يعيد قراءة عمل أدبي يحبه يعلم أن صفحاته تخصه... وحين نعيش الأشعار التي نقرؤها فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة»(١). وحديث كهذا لا يزعم الإحاطة التامة بهذا الـ «هو»، إذ ما من «أنا» تُسبرُ أغواره، ولكنه يزعم، وقد يقاسمه الزعمَ نفسَه كثيرون غيرُه، مشاركتَه لحظةَ «الانبثاق المنعشة». ولست أنا من يقرّر تغيير وجهة الضمائر الشخصية وإحالاتها؛

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ط٢، ص ٢٤ - ٢٥.

ذلك أنّ القصةَ برمّتها، والحديثَ عنها، تدمج الجميع في حديث واحد مشترك. تتلاشى الحدود الفاصلة بين «أنا»، و«أنت»، و«هو». صحيح أن هذه الأطراف الثلاثة التي يفترضها الحديث، لا تحتل طبعاً المنزلة ذاتها، ولكنها تدخل في الدائرة نفسها: وفي حالتنا دائرة الحديث عن شعر سركون بولص (١٩٤٤ ـ ٢٠٠٧). وهذه محاولة لرواية قصته. ليس لقصته مبنى واحد بالتأكيد، لعل شخصاً آخر يكتب قصةً أخرى، ومع ذلك سيظل «هو» موضوع الحديث، وتبعاً لذلك لا تتشابه البدايات وليس ثمة خاتمة يمكن الاتفاق عليها، لأنّ كلّ قصة مليئة بالثغرات، ولأن اختلاط الأنوات يحيل العلاقة إلى دائرة لا مبتدأ لها ولا نهاية معينة. ولقد كان هو نفسه يستأنف تساؤلاته: «ستُروى. مِن منظور مَنْ: أنت، ملفقاً قصتي المليئة بالثغرات؟» («القصة ستروى»).

هل يمكن ملء الثغرات مهما أوتي المرء من القدرة على «التلفيق»؟ هذا «الهو» الذي أريد أن أروي قصته هو عندي مجموعة قصائد، وبضعة معلومات تتعلق بسيرته، وشهادات آخرين، ومجموعة آراء عن تجربته الشعرية. يطيب لي أن أدفع أنا القول إلى ما وراء القول، فهو بكل تأكيد أكبر من قوله، لأنّ الكلمات مهما شفّت تظل تطوي في عتمة نائية أنفاساً لا يمكن القبض عليها مرة واحدة. ومن استطاع أن يقول بكلماته كلّ ما أراد قوله! «الأسرار خبيئة في الكلمات، لكنها لا تروي/ سوى جزء من القصة» («من يعرف القصة»).

هو الذي قلّب «القصة» أكثر من مرة. في كتابه الأول: «الوصول إلى مدينة أين»: وجد نفسه في قصيدة «القصة» وسط مدينة غريبة، يحكي للناس الغرباء فيها عن:

«قصة لا يصدقون منها حرفاً واحداً
وبعضهم يحدجني بعيني ذئب
بعضهم يرمق أحذيتي المهترئة
وبعضهم لا يراني»

إحساس ممض أن تشعر أنك لا مرئي، لا تُرى من الآخرين، وإن وقعت في مجال الرؤية فلست سوى غريب، وما يعمّق هذا الإحساس هو أن تستحسن حالة كونك لامرئياً كي تظل بمنأى عن «عين الذئب»، هذه المدينة الغريبة ليس لها وجود واحد، فلربما هي في كل مكان، إنها حالة وجود. من هذه النقطة بالذات تصبح مسارات الحياة المتنوعة التي توفرها المدينة الغريبة خياراتٍ غريبةً، فتقع خارج الممكن، ويجري البحث عن خيارات أخرى قد لا يمكن تعميمها، وقد لا يمكن سلوكها دائماً، وهي في كل الأحوال وجود مبتكر وأصيل. وفي حالتها هذه تصبح في أفق التفكير بوصفها وجوداً آخر مختلفاً.

وفي كتابه «عظمة أخرى لكلب القبيلة» هناك أربعة تناولات للقصة: أولها في قصيدة «المظروف» الذي يضمّ قصة لن يعرفها أبداً لأنّه لن يفتح المظروف. وفي قصيدة «الكوة» تطالعنا القصة بشكل جديد، هذه المرة هي قصة الشعر:

«حتى تأتي القصيدة، كن أكثر صمتاً. انتظر البرابرة.
استنطق الأشياء. تكلم عن الحجارة».

ولكنْ ثمة شيءٌ أخطر وأهم من كل ذلك على الشاعر أن يلتقطه إذا ما أراد أن يكتب الشعر، يسميه تسمية لا تنفع من ينتظر النصح الواضح:

«القصيدة قد تضيع، إذا لم تجد الخيط الخفي.
والراوي لم يعرف القصة»

ثمة دائماً قصة تدور في عالمه، تتشكل بدايتها ونهايتها على التناوب وباستمرار، أو لأسمح لنفسي بالقول إنها قصة تنتهي ولها في كل مرة بداية، تلفّنا وتلفّه، يستشعرها قصةً له وللآخرين، وروايتها مهمة عسيرة ولكنها ستكون مهمة الشعر. ونحن هنا قد نأخذ بنصيحته لمعرفة هذا «الخيط الخفي» الذي يستشفه الشاعر في الخلق الشعري. غير أن القصة لا تقتصر على كتابة الشعر كحالة استرخاء، إنها قصة الحياة والموت:

«صديقي الذي مات بالأمس في المنفى
وهو يصارع الألم الأخير
عرفَ القصة من أولها إلى آخرها
في لحظة حنين واحدة».

(«من يعرف القصة»، عظمة أخرى..)

وفي الحقيقة كأنه أراد بهذه السطور الأربعة اختصار حياته وقصته هو نفسها: الموت، والمنفى، والألم، والحنين. غير أن الإشارة إلى هذه الأشياء والحديث عنها ليس اختصاراً، بل هو مجازفة: مجازفة الخوض في حديث عن آلام آخر وموته وحنينه. والحديث عن شعره هو في الوقت نفسه، لاسيما في حالته هو بالذات، حديث عن هذه الأشياء، أي حياته: إنّ كلّ سطر من سطوره يسهم في رسم سيمائه. ويمكن الحكم منذ البدء أنّه ينتمي إلى فصيلة من الشعراء النادرين الذين كرّسوا حياتهم لشعرهم ليس كتابةً فقط (فليس ثمة فرادة في هذا)، بل كان شعره هو هذه الحياة التي

عاشها بكل مفترقاتها، ومفارقاتها، ومراراتها، وأحزانها، ومتعها الزائلة. وشيء أخر أهم أنه كان متوافقاً مع شعره الإنساني. ولا أعتقد أن جميع الشعراء يفعلون ذلك، بعض الشعراء يرتقي مراقي عليا في التصنيف والمنزلة وينضح شعره وشخصه في الوقت نفسه كراهية، وقد يمضي بعضهم قسطاً من حياته يكتب عن الإنسان ولا يتورع عن قتل الإنسان في الوقت نفسه. وهؤلاء أصناف، وسركون بولص لا ينضوي تحت أي صنف من هذه الأصناف الجاهزة:

«أنا لست شاعراً نظامياً، أنا شاعر من نوع آخر»، يقول سركون. ويقول أيضاً: «أنا عشت الشعر، ورأيي أن الشاعر المبدع هو أن يعيش ذلك الشعر الذي يريد أن يكتبه» (من لقاء مع صلاح عواد). ويعبر بطريقة أخرى عن الفكرة نفسها بقوله: «منذ البداية لحد الآن كان الشعر عندي أمراً خطيراً، وشيئاً بالغ الحميمية، وعلاقته عميقة بما يتخلق في باطني، وبحياتي الباطنية» (من مقابلة بالإنجليزية مع مرغريت أوبانك، بعنوان: سركون بولص يتحدث عن حياته). ليس هو من نوع الشعراء الذين يكتبون ألف قصيدة عسى أن تكون عشرة منها جيدة!

لا أريد توسل الشعر لكتابة سيرته الذاتية، فالخطوط العامة لحياته التي يعرفها الجميع وافية بالمرام. إن ما يهم، في النهاية، لكتابة قصته هو الحياة الباطنية التي تسعى كتابتي عنها إلى المشاركة فيها. وعن سيرة حياته يقول: «لكل شاعر طريقة في البوح وكشف الأسرار. أنا أفعل ذلك بطريقة غير اعترافية، وبصورة غير مباشرة، لكن الأسرار موجودة هناك، وإذا أراد القارئ أن يعرفها فعليه أن يقرأ القصيدة جيداً، ويتعمق في تفاصيلها وبنيتها الداخلية، وسيجد كل ما يبحث عنه من أسرار» (من مقابلة مع عدنان حسين أحمد).

٢. النصيحة

لنبني قصته، إذن، ولنبدأ بالنصيحة التي تلقاها ذات مرة في قصيدة «النصيحة» (حامل الفانوس...):

«قال لي: أنصحك ألاّ تؤخر الأمر. لا تلتفت إلى الوراء. غادرْ.

هذه النقطة من الزمن. هذه البقعة في الأرض، هذا الحاضر الذي تستيقظ فيه: غادر.

أنصحك أن تترك هذه الجثة وشأنها لأنها ماتت بل بدأت تتعفن منذ مدة»

من أي «بقعة في الأرض» يُنصح الشاعرُ بالمغادرة؟ وما وجهة هذه المغادرة؟ وما طريقها؟ هذا على التدقيق سؤالي وموضوع حديثي عنه. قد تكون هذه النصيحة حكمة، وربما كان تنفيذها حكمة أيضاً. ولكن بين الحكمتين، أو بعدهما، ثمة حكمة أخرى:

«معنى أن تغادر

موضوع قد يستغرقُ الأبد»

(عظمة أخرى...، «سر المكان»)

وهذا هو عالمه الباطني: المغادرة. وهذه هي حكمة الشاعر، وشعره حكمة، والحكمة في هذين السطرين حياة: وهي الحياة التي عاشها

الشاعر. هذه الحكمة عجنتها الأيام، والليالي، أي الحياة، ولم تنضج إلاّ بعد مكابدات أعقبت بالطبع تنفيذ النصيحة؛ لأن حكمة كهذه كما أشياء أخرى، كما الحياة التي انجدلت بها، ذاتية جداً، ومع ذلك فإنها قابلة للنقل والإيصال، فهكذا يكون الشعر من حيث الجوهر. ولكن بلوغ الحكمة لا يعني نهاية المكابدات، ولا يعني أن تنفيذ النصيحة حدث مرة واحدة وإلى الأبد، وليس كل من عمل بالحكمة حكيماً، بل هي نصيحة قائمة دائماً، يقابلها إنصات متصل، وتنفيذها دائماً أيضاً. ولكن هل غادر فعلاً مَن ظل معنى مغادرته موضوعاً يستغرقه إلى الأبد؟ والأبد يتراءى لي لحظة في الزمان كثيفة. تتأبد بفعل ثقلها، الذي يجعلها تطغى على جميع اللحظات. تتأبد بفعل المكابدة، والمعاناة، معاناة الكائن الذي يستشعر وجوده محض مغادرة دائمة. بأي حال، لقد عملَ بالنصيحة وغادر:

وقيل إنك عشت في الغابات والمدن

وخالطتَ البرابرة، أصبحتَ ضيف المسافة: أضواءٌ تدعوك

في كل زاوية؛ أجنبية، في مرماك، راغبة، تُنال..

هل وجدتَ نهرَ

آبائك؟

(قصيدة «التوطئة» الحياة قرب الأكروبول)

فكان القرار إذن: هو ضيف المسافة الفاصلة بين وطن لن يعود إليه ومنفى لا يأويه. وهاتان تسميتان جاهزتان، أسبق منه لم يخترهما، ومن لم يختر وطنه، أو من لم يجد له وطناً، أو من لم يجد نفسه في وطن، سيختاره المنفى. الأول، الوطن، لم يكن سوى متحقق مثل جثة لا إمكان

فيها، والثاني، المنفى، محض مكان منسوج من ممكنات لا تتحقق: لذلك كانت المسافة القائمة بينهما خياره الوحيد. ولكن هل يمكن لواحدية هذا الخيار أن ترتقي به خياراً؟ أليس كلّ ما تبقى، تكون الضرورة، لا الاختيار، هي ما تضطرنا إليه؟ إنّ تعبير «خيار وحيد» متناقض ذاتياً، ولكنه ليس تناقضاً في التعبير نفسه، إنه، بكلام فصيح، مفارقة الحياة نفسها: إنها شحيحة الممكنات، غير أن وجود الشاعر الأصيل يفتح له داخل هذه «الواحدية» ممكنات تنقلها من مجرد «مسافة» إلى وطن: وطن ينتمي إليه الشاعر. ولتلافي المنطق وصرامته يجوز لنا الانتقال من المساحة الخارجية، مساحة الأمكنة، التي يسودها هذا المنطق إلى عالم الشاعر الباطني، حيث نصغي لحديث وهمهمات روح لائبة لا تجد مستقراً لها، تتنازعها رغبة المغادرة.

لذلك حق له القول أن لا حدود لمسافته، ولا تسمية صريحة لها، فالمسافات ليست أمكنة، ولها الزمان الذي يعيشه. أن تكون ضيف المسافة يعني أن تظل خارج الحد، تتلقفك حدود وتخوم، أنت وآفاق ترسمها خطواتك، وستكون مقرّ إقامتك. ولكنها إقامة المغادِر أبداً. والأبد حياته نفسها. كل لحظة مزدحمة بلحظات، يصير استقصاؤها والقبض على تفصيلاتها أشبه برحلة لا تنتهي. إنّ المغادرة قرار، ولكنه قرار ما أن يُتخذ يظل حادثاً مادمت مغادراً. إنه قرارٌ لا يتم، ولا ينتهي. ليست المغادرة أصلاً، بل هي فعل محايث. والمغادرة لا تتوقف لأن فعل المغادرة هو نفسه، وفي الجوهر، فعل مستمر: إنّ كلّ خط لا يتصل بمحطة نهائية، تكون نهاية الرحلة، سيظل ممتداً إلى الأبد، كسَيرِ المغادر في رحلة لا تتوقف. حياة المغادر إلى مدينة لا تقع في مكان، لأنها مدينة

من وهم، وما سوف يعوض، أو يبني، مساحة الوهم هذه شعره المنسوج من حنين لا يُقاوم وحكمة ومعرفة وحكايات فرد، ووطن، وتاريخ قوم ينزف دماً. إنه تعويض فادح. وفداحة التعويض هذه أنك تبتني مما فررت منه وطناً.

مدينة اللا أين تقع بين «جدارين يلمسان السماء» (الحياة قرب الأكروبول، «حدود»)، وحدّين: الوطن والمنفى. يقول «هو» عن كتابه الشعري الأول: «إذا فتحت الكتاب وقرأت الكلمة الأولى وهي «وصلتُ» [«أصل» في أول قصيدة بعنوان «هناك رحلات»] وقرأت الكلمة الأخيرة في الكتاب «ذهبتُ» تجد...أن فكرة الوصول إلى مدينة أين محتجزة بين هاتين الكلمتين. ففي البداية تصل ولكنك في النهاية تذهب ولم تصل إلى أي مكان لأن ليس هناك أي مكان» (من لقاء مع صلاح عواد). كذلك اللاجئ في قصيدة «اللاجئ يحكي» المستغرق في «سرد حكايته»: «يحكي ويحكي ويحكي/ لأنه وصل، لكنه لم يذُق طعم الوصول» (عظمة...) مثلما لم يذق هو نفسه طعم الوصول، لأنه لم يصل إلى مدينة الأين. إن هذه المفارقة التي يجسدها الوصول وعدم الوصول تزول عبر التسلل إلى باطن الشاعر.

كان في اللاأين. ومدينة اللاأين فتح لغوي، وتمهيدٌ لبناءٍ أركانُه الكلماتُ، والصورُ، والاستعاراتُ، والمجازات. وهذا ليس خطأً لغوياً، إنما هو زحزحة لخطأ أسبق؛ لأنّ الحدّين السابقين: «الوطن، المنفى» هما خطأ بلاغي بالدرجة الأولى، وخلل في نظام الترتيب الإنساني نفسه. إن كل ما سوى الوطن، تقول اللغة، منفى، ليكون هذان الممكنان تعريفين، ومحواً، لسواهما ضمناً. جدار الوطن وجدار جنة موعودة: «من هاجرَ، لم يجد الأرضَ الموعودة» («من يعرف القصة»). ظلت المغادرة، فعلاً،

المعنى الذي يقف منتصباً في العديد من قصائده، ومحيطاً بالقسم الآخر مما كتب:

«ربما كان هذا هو المعنى:
أن تترك المحطات خالية وراءك.
أن تغادر، قبل أن تغادرك الأشياء
وأن تتعلم كيف تحيا، هكذا».

(عظمة أخرى..، «شارة الانبعاث»)

«هكذا!» ليست توصيفة جاهزة، ولا خطة مرسومة سلفاً ولا هي قابلة للتعميم رغم أنها قد تكتسي مسوح الحكمة، إنها حكمة الوفاء للعيش من دون سكن إلى شيء سوى أن تسلك العالم من حولك طريقاً، لا محطة تأويك، ولا حتى ثمة تحديد مسبق لموضع خطوتك القادمة. يصبح العالم نفسه ليس عالماً، إنما هو خطوة:

«دون خارطة، دون أن ينتظرني أحد حيث أذهب
ولا أحد ينتظر عودتي. دمائي العمودية وحدها تذكرني
بأنها وطني، وفي كل بلدة عيناي الوفيتان (أمتعتي
الوحيدة) وحدهما».

(الوصول إلى مدينة، «الساعة الثالثة»)

(و)

هكذا صارت حياتي، أشبه بجغرافيا
لا يمكن تفسيرها بالمواقع، وصوت أيامي

لم يعد قابلاً للتبني من قبل أزمنة الآخرين.

(عظمة أخرى: «صوت أيامي، أزمنة الآخرين»)

إنّ عابر الحدود لا حدّ يقف عنده، ثمة دائماً حدٌ لابد أن يعبره، وكل عبور مغادرة: «هذا هو الحد/ هنا تنتهي طريقك الأولى/ إفرُك عينيك المليئتين بالغبار وإذا أنت تمشي/ في بلاد الآخرين. (الأول والتالي، «مفتاح البيت»). غير أن هذه المغادرة دائرية. فكل تخم يروده يعيده إلى تفصيلات مكانه الأول، عودة متخيلة تشغلها معرفة آسيانة:

«أن تغادر المكان الذي ألفتَ زواياه كأنها في
خبايا فكركَ انعطافاتُ الحلم الذي لا يلوي على شيء -
المكان الذي سرّه أبداً لم يُستكشف، لأنه صار أليفاً وأنتَ
لن تقبل إلاّ بما لا تعرفه، قابلاً لما تعرف لكن عارفاً أن هناك
شيئاً خبيئاً وراء بابك، شيئاً لن تطاله الأضواءُ التي
لن تعرف سرّها ولن تراها...»

(عظمة أخرى، «سرّ المكان»)

ما هذا «الشيء الخبيء» الذي لن تعرفه رغم، أم بسبب، أنه وراء بابك في المكان الأليف؟ المفارقة التي يحملها منطوق هذا السؤال، تجيب عنها مفارقة أخرى: إن اللامألوف، الغريب، غير المعروف يشعرك عندما يغمرك أن ثمة شيئاً لم تكن تعرفه، شيئاً خبيئاً، في مكانك المألوف الأول. وهذا الشيء غير قابل للتسمية، ولم يستطع «هو» في كل ما كتب أن يسميه، كان يلمع إليه، فهو مجرد إحساس بأن هناك شيئاً ينقصك، شيئاً لا يمكن أن تعوضه التجربة الجديدة. إذن تعزف عن المألوف، ظاناً أنك

تعرفه، متطلعاً للغريب، ولكن حين تظنّ أنك اجتزت الحدّ الذي لا يُجتاز، تظل مصلوباً على الطريق. يبقى المكان الغريب موضوعاً مستقلاً، بينما المكان الأليف هو أنت، ولأنك تتوهم معرفة ذاتك، تتعالى عليها كشيء مدّخر لا يُستنفد ولكن في موضوعيتها اللاحقة ستصبح مجتلى ومرآة.

٣. الطريق: قصيدة اللقطة

إنّ الجزءَ الأعظم من شعره «شعر طريق»، ربما مثل سينما الطريق. فهو يلتقط حكايات، ومناسبات، ومصادفات، ولقاءات عابرة، ليحولها إلى محطات أو خطوات في تجربته الشعرية وحياته. في قصيدة «شاي مع مؤيد الراوي» (حامل الفانوس...) يكون شاهداً «في مقهى تركي ببرلين بعد سقوط الجدار» على سقوط الجدار، وعلى بقاياه التي يبيعونها، ليدمج هذه التجربة بتجربة أوسع: «لنقل إننا رأينا جدراناً كثيرة/ كيف تعلو وتنهار»، ومن قراءته لوجه «المرأة التي كانت هنا منذ قليل» (حامل الفانوس...) التي كانت رسولة إله الغرائز يقرأ: «هذه رسولته/ حملت إلينا رسالته/ السهلة القراءة/ بأن الأيام هنا، تدعو/ والأسفار تنتظر الرحالة»، وكذا قصيدة «هو والرسالة والجريدة» (حامل الفانوس..) في عنوانها الثانوي: «عبور في مدينة أميركية» شاهد مرة أخرى رجلاً يقرأ جريدة: «فتح الرجل رسالة/ سلّها مرتعشاً من مظروفها، سوّى عويناته/ ليقرأ/ ثم توقف عن القراءة/ بعد قليل»، وأمام الشاعر الشاهد: «الليل يهبط وأنا مسافر». وفي «هذا الصباح» (الحياة قرب الأكروبول): تسري في عروقه الرغبة في التخريب تناغماً مع «أصوات المظاهرة باليونانية» التي وصلته عبر النافذة. وفي «الشرفة»: «كثيراً ما رأيته ينهض متثاقلاً من الكرسي ليلتقط صحيفته/ .../ هناك جلس جاري اليوناني يدخن بلا توقف سجائر الفلتر»، و«في الساحة

في النهار»: «متسولة صغيرة من غجر أثينا» ينتهكها شرطي بنظرات عينيه، وعاملة المقهى اللندنية في «الابتسامة» (الحياة قرب الأكروبول) التي «تخدم الجميع أطباقاً عامرةً من تمارينها في الغنج أمام المرآة إلاّي وأصدقائي».

وصورة للعنكبوت. العنكبوت رغم هشاشته «ينسج شباكه» في فوهة مدفع. والمفارقة، العِبرة التي لا يريد أن يتعلمها الإنسان، ليست تاريخية فقط، إنما وجودية حياتية. المدفع التركي منتصب كشيء أثري «على رصيف الميناء في جزيرة روديس» شاهداً على تاريخ. وعينه تلتقط هذا المآل، فبعد كل ذلك التاريخ، تاريخ القوة والموت، وكم قاتل وقتيل يؤرخ لهم دويّه، تقوم حافة للعالم، ينسجها الشاعر، ليقف عندها، يطالع منها هذا المصير الساخر المتكرر أبداً. لكن للعنكبوت ضحاياه أيضاً. وهنا وجه آخر للعبة نفسها، وللسخرية نفسها، ولكن بقيمة أخرى مختلفة: «ينسج شباكه التي تخفق بقوة في الريح حتى تكاد، إذ تراها، في أية لحظة تنهار لكنها في كل مرة تبقى مشدودة بانتظار الضيوف أو الضحايا؛ ذبابة مستعجلة لم يبق منها سوى جناحيها، أو يعسوب متأنق بإفراط في هذه المرة، خرج مبكراً للزيارة..». ولا تخفى السخرية المرّة لصورة يعسوب متأنق بإفراط، لتضاعف من وحشة شباك العنكبوت وفوهة المدفع. فهذه الأخيرة لطالما التهمت متأنقين بإفراط كانوا قد خرجوا مبكرين. للعنكبوت، كما للمدفع، ضحاياه. يبدو هذا الوصف موضوعياً: أشياء قائمة، وعلاقات، وحركات. بيد أن الموضوعية زاخرة بالمعنى الإنساني الذاتي الذي تنقله كلماتها الوصفية: فهو حين يدس كلمة «ضحاياه»، يعيد تأريخ المدفع نفسه، الذي استحال مجرد بيت لعنكبوت، وهذه المقابلة بينهما (المدفع القوي، العنكبوت الهش) مسحة أخرى للمعنى، تبرزها كلمة «أثري». ليس الغرض

تنصيب ثنائية الموضوعي والذاتي، إن هذه القصيدة، وقصائد أخرى عديدة، تكتفي بالتصوير، لتبقى الصورة هي نفسها تجسد المعنى الذي «قصده» هو، وقصيدته ونحن لن نخطئه.

وغير ذلك قصائد عديدة يمكن وصفها بقصيدة اللقطة تتناول تجارب الطريق، وتمثل محطات حياته المتنقلة، المغادرة دائماً. وهذا توصيف يتناسب مع نوع الشاعر ومهمته كما يراه هو نفسه. يقول: «إن الشاعر يجلس على البحر أو على الشاطئ كل صباح ويدلي بشصه في الماء لعل هناك سمكة عابرة. فالشاعر صياد» (من لقاء مع الشاعر أجراه صلاح عواد). وبحره وشاطئه هو الطريق. وعلى الطريق مدن عديدة. وثمة وعد، أو حكمة، أو تذكرة في كل مدينة. في قصيدة «لحظة الليلة مقمرة بالجديدة» يصله الدرس: «وعرفتُ أن الليالي/ مذاقُ قطرة من العسل، على اللسان، تتلاشى/ أن الأشياء، دوماً، مهددة بالغياب/ وأنني، ذات يوم، كنت هنا، في هذا المكان/ حيث لن أكون، أبداً، مرة أخرى».

إنّ حلم اليقظة، والذاكرة، وتثبيت الجزئي العابر عَبر اللقطة تمضي من خلال لغة ترصد تفصيلاتٍ حسيةً لتثبتها مشاهد، وتطالعها شيئاً مستقلاً حيناً، وأحياناً موشاةً بعين الذات. والحسية المقصودة هنا هي بدرجة أكبر علاقة الشاعر بما حوله من أشياء، وكيفية التقاطها وتصويرها. وإنه لأمر طبيعي لشاعر مغادر مكانياً ومقيم باطنياً أن يستبطن (بكلا المعنين: أن يجعل الشيء جزءاً منه، وأن يعاين بواطن الشيء) كل ما يدور حوله. في قصيدة بعنوان «أريكة فيرونيكا الزرقاء» (حامل الفانوس..) تتشح الطبيعة بصفات، أو بالأحرى الصفات كما يستبطنها، غير تلك التي سيظهرها لنا هو في قصائد لاحقة:

«كولونيا» باردة، طقسها رمادي:

«اليوم ثلج، بالأمس ثلج وغداً بالتأكيد..

لكن الثلج جميل على الراين، والرمادي لون لابأس به»

لماذا صار الثلج «جميلاً» واللون الرمادي «لابأس به»؟ لأنه كان في حضن لحظة حميمة، وسيدخل بيتاً يوفر له حميمية من نوع ما رفقة «فيرونيكا عازفة الفلوت»، التي سوف «تفتح أريكتها الزرقاء/ فإذا بها سرير». هنا ستكون اللحظة الآنية مكتفية بنفسها، موفرة اللذة الحسية والألفة. فحتى الرمادي الكالح يمكن قبوله نوعاً ما وإلى حد ما فهو «لا بأس به»، وإن لم يحقق في نفسه الإشباع التام كما تدل «لا بأس به» نفسها. هذا إحساس كان يسميه البريكان «سعادة ما هو زائل»، توفره «طقوس الطبيعة» (حامل الفانوس...) المفاجئة، وفي رفقةٍ أخرى: «سيارتها دافئة/ وهي تسوق بسرعة/ كل الجسور بيضاء تغطيها الثلوج/ .../ يرينا الإسفلت كم هو راغب/ في التلاشي/ تحت عجلاتنا، وتصلي الطريق من أجلنا/ صلاة قصيرة». إنها صلاة الجسد! وليجري الزمان كيفما يجرى من دون مواعيد، ومن دون همّ ثقيل نأت الروح بحمله طويلاً، ولتتدفق المسرات «إلى أجل غير مسمّى» (حامل الفانوس...): «مباركة/ هذه القرية النائمة/ وبوركنا نحن الذين لا ننام:/ فراشنا على الأرض راسخٌ/ في مَطالنا/ النبيذ والسجائر/ نطوف على موجة الستيريو/ جسداً إلى جسد مع الأفلاك».

في حالة الصفاء الداخلي، تقابلها سكينة خارجية، ينشّط حواسّه لالتقاط الأشياء الدقيقة الصغيرة. وثمة قصائد، أو سطور عديدة، ينشط فيها عمل الحواس، لرصد «موكب أصوات» (عظمة أخرى...): «في الصمت المطبق/ أصغي إلى أي صوت:/ شيءٌ يسقط كتفاحة نيوتن/ في حضن الظلام/ هرٌّ يشكو من البرد/ من الجوع إلى أنثى/ أنين الثلاجة القديمة/

أمام بيتي/ تفرقع بلورات الصقيع/ بين حين وآخر كأن الغابة في نومها العميق/ تمطّ أضلاعها الألف». بعد رصد هذه التفصيلات الطبيعية والشيئية، المحملة بصفات أنسية، يتجلى الزمان رغم بطئه بصورة أخاذة: «هنا يتفتح الزمان ببطء زهرة». الزمان يتفتح ليس بوصفه مقياس حركة الزهرة، إنما هو مقياس حركة الروح الساكنة التي تتحسسها. لا بطء تفتح الزهرة، ولا الزمان المفترض مقياساً لها، تدركهما عين، كلاهما يدركان بوصفهما كذلك من طرف باطن الشاعر الذي على وفقه تبدو حركة الأشياء. ومع ذلك فإن ترك الحس حرّاً طليقاً في اقتناص المحسوسات لا يمضي على حاله هذه، في قصائد أخرى، إلى النهاية، أو لا يجري وحده، فالذات هي التي ترى، وهي التي تحس العالم، وتتمثله، ليعود منظوراً إليه باطنياً. وتجري المقابلة، أو المماهاة، بين الطبيعة والذات. تبدأ قصيدة «الجوهرة» بالمقطع الآتي:

في هذا الوقت ينزاحُ النورُ عن سور الحديقة
وشاحاً مخرَّماً نضته عنها امرأة
أحرقت كتفيها الشمس.
تمدّ الأشجار أعناقها لتمسَّ الضوء
بأوراقها العليا، وتبدو السماءُ أشدَّ عمقاً وزرقةً.

بعد هذا الوصف الحركي واللوني تدخل الذات في مقابلة تبعثر المشهد الطبيعي، أو تلغيه:

«في هذا الوقت بالذات
ينهارُ هرمُ الألغاز بهبة خفية من أضعف النسائم، وأرمي

بأوراقي إلى دوامة الغسق المغتلي في قلبي
بوعودٍ لا أعود قادراً على اكتنازها»

تفور «دوامة الغسق» وتغتلي في «قلب» الشاعر المراقب، تنعكس صورة الطبيعة المحايدة صورةً لبواطنه. والسطر «في هذا الوقت بالذات» يبدو توكيداً، وإشعاراً منه للقارئ بالحالة النفسية التي يعيشها الشاعر بأزاء المشهد الطبيعي الذي تصوره القصيدة. إنَه سطر يريد أن يجسد عظم المفارقة التي يستشعرها بين ما «يغتلي» في قلبه وبين مشهد طبيعي ما كان ليثير هذه المشاعر الملتبسة في الحالة الطبيعية ولمن هو في حالة طبيعية. وفعل المماهاة بينهما يحيل الطبيعة صورة للذات، مختزلةً بكل حسيتها إلى مجرد ومضات يجب أن تُقرأ، وهو الذي يقرؤها، علاماتٍ تحيل عليه، على ما «يغتلي» في القلب. ويتكرر مشهد الغسق، المثير في نفس الشاعر حركة مضطربة، في قصيدة «عالم لا يُضاهى»:

«بقايا النور في الغسق: كتاباتٌ
تلقي بها الأوراقُ على سجادة العشب.
الشجرة، في الخفاء، تلد الظلال، وترعاها
حتى كأن القراءة ممكنة لمن يتفرّس يوماً بعد آخر
في نصّ النور والظلّ»

وما يُقرأ في هذه الحالة ليست الطبيعة وحركاتها فقط، إنما «نصّ النور والظل» المكتوب في نفسه، وهو بالطبع من يقدر على قراءة هذا النصّ. وفي نقلة مباغتة من المكان الطبيعي الذي تصوره السطور السابقة نقف بعد تلك السطور مباشرةً على حركة أخرى للوقت:

«بينما عجلات الوقت
تنحدر على الطريق
أينما كانت تؤدي، غير آبهة بمن يقف هنا
مشدوهاً وحائراً، شاعراً بالبرد
يبدأ في الحديقة
غالقاً بابه الزجاجي، كما بالأمس
ذاهباً إلى السرير
فاتحاً كتابه المضجر، حالماً بعالمٍ لا يُضاهى».

إن هذه الانتقالات الحادة أحياناً، هي انتقالات بين متقابلات تتوزع نفس الشاعر وتتجاذبها. بواطنه مرآة تعكس ما حوله، ليتحول هذا الذي حوله صورة للذات نفسها، ولكنها صورة ناقصة. نصّ النور والظل، كتاب الطبيعة، مقروء «لمن يتفرّس يوماً بعد يوم»، بيد أنه هو نفسه لم يطق ذلك. رغم أن الكتاب مفتوح، فإنّه هو نفسه لم يعد قادراً على التفرّس فيه، إنما له كتابه الذي اعتاد تقليب أوراقه على السرير. أي كتاب يعني؟ الكتاب العادي؟ أم كتاب حياته التي يقلب أوراقها؟ أياً كان شكل هذا الكتاب، وكلاهما ضمن أفق دلالة ما يقول، يظل هو مسمراً في هذا المفصل بين كتاب مضجر وعالم لا يضاهى. والعالم الذي يحلم فيه، العالم الذي لا يضاهى، محض تخييلات، وأحلام يقظة. لقد كان، هو الشاعر والإنسان، عالقاً بورطات عديدة ومتنوعة: الحياة، المصير، وكآبة الماضي والحاضر والمستقبل:

لا هذه اللمحة التي

أقنصها من ملحمة الطبيعة سرّاً
تقودني إلى سرّ أطمح أن أستجليه
بكل تلافيفه المظلمة يوماً، ولا ذلك المنحنى
في ذاكرتي يسمح لي
أن أرى القناع الهارب دوماً
في أزقة حياتي الماضية.

يبلغ هنا التقابل حدّته متى ما استشعرنا أن ثمة لحظة ساكنة تحتوي الشاعر معايناً الطبيعة، وما حوله، كذات منتصبة أمام موضوع، بينما تنساب هذه الضدية، تقريباً، حين يعود إلى الطريق، هناك حيث يمّحي الفاصل بين ذات وموضوع، فأنت تدرج على طريقك، والطريق يمتد بقدر ما تمضي. بيد أن الطريق لا يقود إلى شيء، النهايات أو الغايات سائبة، لا شكل لها، وتنأى مثل سراب كلما توغلت فيها، وفي كل خطوة تتداخل البصيرة والوهم، ويرتقي أمامك المكان الذي ظننت أنّك خلّفته وراءك. وكلما توهمتَ قدميك ترتقيان الطريق عادتا بك من حيث أتيت:

«آنذاك قد يحدث أن تحدسَ السرَّ الذي لم تُستكشف طواياهُ
في المكان الذي غادرتَه، ذلك الشيء الخبيء ما وراء أستارٍ وأبوابٍ
ذلك الشيء الذي لن تطاله الأنوارُ التي رأيتَها في منامك.
تلك التي لم ترها سوى في منامك».

(عظمة أخرى، «سر المكان»)

في الطريق الذي صار الحقيقة الوحيدة، يتضخم حدس المكان الأول، تقفز التفصيلات التي لم يلتفت إليها يوماً. حينذاك تُستبطن هذه التفصيلات،

وتصبح زاده، وعالمه الذي يأوي إليه باطنياً. كان الطريق والمغادرة، والعودة، المكوث والرحيل، وبكلمة واحدة: التيه، وطنَه وبضاعتَه:

«والبضاعة الوحيدة التي تشبه الذهب هي الطريق»

(الوصول إلى..، «لن أنتظر أكثر»)

و

«أحذيتي تحلم بالطريق».

(الوصول إلى..، «قصيدة إجرح الهواء»)

ولكن لك قدمين أتعبهما السفر والترحال، والمدينة التي تقصدها قلبُها من وهم وسراب. فتتعثر، ولن تعود قدماك تعرفان الطريقان: «أصبحتُ قدماً لا تعرف طريقَها». (الأكروبول، «التوطئة»)

ليست الطرق مطروقة، بل هي ليست موجودة قبل قدم من يخطو عليها، كل طريق هي بنت الخطوات، وحيث تقودك خطواتك تكون الطريق. وليست ثمة آثار تُقتفى، ولن تخلّف خطواتُك آثاراً: فأنت لست سوى عابر وحيد ترسم خطواتُك عالماً. ولا عبرة لمن سبق، لأن لك طريقك الخاصة، وطريقك هي بالضبط كما الحياة والموت شيء يخصك وحدك، تعانيه وتمضي عليه وحدك. ليست الطريق مستقيمة، قد تبدأ من مكان، ولكنها قد لا توصل إلى «أين»:

البدء نختاره

لكن النهاية تختارنا

وما من طريق سوى الطريق.

(حامل الفانوس..، «ملاحظة من مسافر»)

والقدم التي لا تعرف طريقها مثقلة بذاكرة تتجدد كلما مرّ الزمان. ولكن ما من خيار غير الطريق، وهذا «وعد مقطوع»:

«سأربطُ خيطَ حتفي بالطريق
بحبل سُرّة لحظةٍ
تأتي
إلى بوابة نارية
قيدتُ في نيرانها رأسي
سأسكب من يدي ذهباً
سأبعث عالماً في لحظةٍ ذهبت
وأذهب عندما يدنو ذهابي».

(الأول والتالي، «وعدٌ مقطوع»).

وفي كل تفصيلة حياتية جديدة، تقفز أمامه تفصيلة ظنّ أنه نسيّها، تبرز حية مسفوعة بحنين لا يطاق. حين تغادر فإنك لا تغادر وحيداً، ستحمل معك كل ما ظننت أنّك خلّفته وراءك: المكان بأسره: نسماته الأولى، روائحه، أصواته، صوره، أشباحه، واللغة!

ذهبتَ
ولم تفتقد الكثيرين
لكنك حملت أصواتهم إلى كل مكان
أنت الذي ذهبت مرةً

وعوداته الكثيرة أحلام يقظة وتخييلات. وسيلغي الواقعي المفقود شيئيته وموضوعيته، وفي كل خطوة يخطوها إلى الأمام يذوب الواقعي فيه ليصبح جزءاً منه وتكتسب واقعيته كينونة باطنية، تشده مثل ثقل سيزيفي إلى قاع لن يبقى على حاله الذي كانه من قبل، سيتوسع، ويتخذ فيه أشكالاً وألواناً جديدة ومختلفة لم يعهدها من قبل: قاع نفسه الذي سيهوي فيه مثل حلم منهوم بالفراغ باحثاً عن معنى من وراء تفصيلات المكان الغائر فيه. لن يكون وحيداً، وستتضاعف المرارة مرارات، والحزن أحزاناً، وستسمو لحظاتٌ إلى منزلةٍ ما كانت لتحوزَها من قبل، وسيراها لاحقاً، وهو مغادر، كما لو أنها منتهى ما يصبو إليه، أو ستكون هي المعنى الوحيد المطلق الذي ستلقيه من بواطنه على سطح العالم. وتلك التفصيلات العادية الأولى والأخيرة ستلتم في نقطة واحدة، وترسو عميقاً في قراره الذي لا قرار له، وستسبح الذكريات فيه مثل غيوم بيض، متقطعة، ومتصلة.

في لقائه المشار إليه في أعلاه مع مرغريت أوبانك يقول: «أداوم على العودة إلى الماضي. وما اكتشفته مؤخراً هو أن معظم المكونات التي كونتك ومازالت تترك أثرها فيك إلى اليوم إنما تقع في مكان هناك في طفولتك، وبذلك فإني أعتقد بشكل أو بآخر أن ما حدث، أياً كان هذا الذي حدث، في طفولتك، سواء من حيث الظروف التي أحاطت بك، أو المكان والزمان اللذين عشت فيهما، أو في ما واجهته من حوادث، جميعها تسهم في تشكيلك خصوصاً إذا ما كنت شاعراً، أو كاتباً، وسوف تعود فيما بعد

إلى هذه المكونات ولتكتشف أنها رأسمالك الحقيقي. لذلك فأنا، كما قلت، أداوم في قصائدي الأخيرة على العودة إلى ذلك الزمان، لأشكلها بشكل جديد، ولأراها بطريقة جديدة، إنه نوع من تعليق المنظور، فأقوم بإحكامه، وأُظهرُ المعنى العميق الممكن لتلك المشاهد والأحداث والخلفية العائلية».

يقول أونامونو: «المرء يعيش في الذاكرة، وبالذاكرة، وما حياتنا الروحية في الأساس غير الجهد الذي تبذله ذاكرتنا كيما تستمر في البقاء، كيما تصبح رجاء، ما هي غير جهد ماضٍ كيما يصبح مستقبلاً»[1].

---

(١) ميغيل ده أونامونو: الشعور المأساوي بالحياة، ترجمة علي إبراهيم أشقر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٥، آفاق ثقافية العدد ٣١، ٢٠٠٥، ص ١٨

٤. ذكرى من؟

قبل أن نفرز محتويات ذاكرته، لنقف عند هذه الذاكرة نفسها. ينهي قصيدته «جسدي الحيّ في لحظته» (عظمة أخرى...) بالسطر الآتي: «هذا أنا: صوت أجراسي الخفية في اللحم، أعلى من عاصفة وشيكة». ولقد جاء صوت هذه الأجراس في أشكال عدة، أصنفها من حيث علاقتها بالذاكرة إلى شخصية وتاريخية. الأولى عاشها، والثانية تمثلها ثقافياً وتاريخياً. فيما يتعلق بالذاكرة الشخصية يكون الحديث هنا حديثاً عمّا يمكن أن يكون حلم يقظة. لنستمع إليه مرة أخرى في قصيدة أخرى بعنوان «فجوة الأزمنة المتاحة»:

«وها هي ذاكرتي التي لم ترد أن تصير كيساً تلقي فيه الآلهة
فضلاتها المتبقية من عشائها الأخير، تؤرث نارها.
ها هي تخطيطاتُ دماغي المهزوزة في آخر الليل
على صفحات دفتر أسود تركته خلسة تحت باب المحكمة
حيث ينتظر الشاهدُ القروي في قصة كافكا أن يفتحوا له الباب.
أجلجلُ هذه المفاتيح لا لأنني سجان، بل لأنني
أنا من يفتح الأبواب، ولا يعرف كيف يغلقها، وينام.

ولعل المفاتيح التي يستعملها خير وصف، ودليل، لحلم اليقظة. «مراراً، في الأحلام، أجدُ البيت. أفتح الباب./ كل ذلك الأثاث الذي التهمته الأمداء، خارج مَطال الذاكرة/ فاقداً أسماءه الأولى» («حلم البيوت»، عظمة...). وكل استعادة، مقصودة، لمكانه الأول تسير على وفق حلم يقظة. كانت كتابته المليئة بالأحلام كتابة حلمية:

في قاع جسده كان ظلامٌ يقدحُ أشجاره من آن لآن

لينير أرضاً كسيرة، كلما أغمض عينيه يراها

كلما أغمض عينيه لينام» (الأول والتالي، «رؤيا المجهول»).

والأرض الكسيرة هنا هي جسده، أو قاع جسده ممتصاً أرضه الأولى. وشعره جسد حي. والذاكرة عامرة بالتفصيلات، ومبعث استعادتها نقصان الحاضر. ولعل هذا يفسّر ما يسميه د. حسن ناظم «النقص» في قصيدة سركون السردية. (وثمة شيء آخر سنقف عنده لاحقاً). ليست الكتابة الحلمية هي التي تكون موضوعاتها الأحلام فقط، بل هي المبنية مثل حلم. إن قصيدته لا يحكمها تسلسل زماني ولا ثيمي، هي في الغالب أشبه بومضات على القارئ أن ينسج أرضية تحتها، أو وراءها، كي تستقر. وهناك العديد من القصائد التي تحرف، أو تخرم، اتجاه القصيدة بومضة ثم تكمل السير، أو تنعطف إلى مسارات أخرى مختلفة. هذه الترسيمة العامة «تبدو» لي مثل تقنية حلم يقظة، أو تخييلات أو محاكاة لنصّ محايث مخروم.

والنقص واحدٌ من سمات قصيدة مبنية بناء حلم يقظة. يصف د. حسن ناظم قصيدة «أبي في حراسة الأيام» بأنها سرد شعري و«لكن السرد مصاب بالنقصان... الجمل ناقصة، لكن البناء مكتمل شعرياً في قصيدة سرد، فإذا

كان السرد المحض لا يقبل النقص، فالقصيدة التي تبنى على السرد تقبله. قصيدة السرد... تقبل النقص، لأنها تتحول إلى نص مفتوح على الاحتمال» (حسن ناظم، مآل سركون بولص: قصيدة سرد).

وهناك ما يسميه د. ناظم عودة «الصورة غير المتوقعة»، «التي لا يحسن التقاطها إلاّ» سركون. والصورة غير المتوقعة هي «في الأصل صورة واقعية مألوفة وصامتة يحوّلها سركون إلى صورة ناطقة بعد توظيفها توظيفاً نصّياً لا يمكن الاستغناء عنه». إن «مخيلة» سركون «الفوضوية... تباغتك بالصورة من حيث لا تتوقع»، فهي صورة تحتاج إلى «تأمل ذهني» لأنه «شغوف بالحذف وترك القارئ يملأ فجوات المحذوف بخبرة قراءته الخاصة»، فيبدو الشاعر كما لو أنه «يكتب دون تخطيط، بل مجرد خربشات سكير أو مجنون» (ناظم عودة «الصورة بوصفها سؤالاً وجودياً مفتوحاً»).

أما د. مالك المطلبي فيرى أن في شعر سركون «حالةً من التشتت في السطح الشعري، كأن قصيدة القاسم الأعظم لشعر سركون هي القصيدة التي لا تقوم على التسلسل، إنها بعبارة أخرى ليست قصيدة خطية، أي أنها لا تنتمي إلى اللغة بل إلى الصورة المشتتة، وكأنها فلم سينمائي في مرحلة المونتاج» (من مقاله: سركون بولص: استدعاء الماضي، مجلة كه لاويزي نوى، العدد ٢١، ٢٠٠٨، ص ٥٥).

يمكن ترتيب هذا «النقص» وهذه «الصورة غير المتوقعة» وتلك «الصورة المشتتة» رفقة عناصر أو سمات أخرى ضمن بنود تصف طبيعة لغته الشعرية، التي تكشف عن قصيدة مبنية بناءً حلمياً. وهذا بالذات ما يتيح لنا مشاركته في ما سمّاه باشلار «تجربة الانبثاق المنعشة». ولا أفهم هذه المشاركة إلاّ مشاركة في بناء القصيدة نفسها، ومشاركته من ثم أحلام يقظته.

ويتجلى هذا البناء الحلمي في تلك القصائد التي تتكلمه أكثر مما يتكلمها هو: «طيلة سنوات تجرّني اليقظة من ثيابي/ إلى أماكن لم يرها أحد/ إلا نائماً أو مخموراً» («الضيف البعيد»، الوصول إلى مدينة أين).

في قصيدته «شتاء في باريس قبل نهاية السنة» (الحياة قرب الأكروبول) يَزيد البردُ من «شعوره بالوحدة والهزائم»، وفي تطوافه يمر «بالعاشقَين على مصطبة من البرد»، و«التسكع من جديد حول قوس النصر»، و«تأمل الثلج من/ داخل مقهى:/ الموظفون الصغار على المقصف، أريج المعاطف المبتلة/ والضجيج/ وفي أركان محددة، البغايا». بعد هذا السطر مباشرةً، تتوقف العين الراصدة ومشاهداتها، وتتعطل الحواس، ويكف المكان عن الامتداد، والزمان عن الجريان، وفي ما يشبه الجذب نحو زمان ومكان آخرين، أو في ما يشبه أن تكون بواطنه، شعره، هي التي تستلم زمام وعيه، ندلف منعطفاً حاداً، ويشتغل (أو يشتعل) حلم اليقظة، وتتدفق أشياء الذاكرة في المقطع الآتي:

هناك تذكَر سارة. تذكَر سارة اليتيمة وأنفاسها المبهورة هناك
في ذلك الصباح المتألق برمله الذهبي بين فخذيها على إحدى
ضفاف الفرات
وديكاً أحمر كان يصيح على قبة التنور، عن بشائر اللذة الأولى في
عينيها الكبيرتين

هذا التحول المفاجئ من تفصيلات مشاهداته الحاضرة إلى تفصيلة بعيدة في ذاكرته له حضور مميز ومتكرر في شعره، وهو بكل تأكيد فعل استعادي يكافح به جهامة واقع مباشر وضاغط. إنّ الذهن المشغول باستعادة ما مضى

في وسط زحمة ما هو كائن الآن ليس ذهناً مستقراً في مكان، ولا هو متجه مع لحظات الزمان المستقيمة. ولابد أن يصاب في لحظات الكتابة ب«التشتت الصوري» الذي يتحكم به، وليس هو من يتحكم فيه. تتغير الصفات والألوان، بتغير الحالة النفسية. تألقت القصيدة بأسماء وصفات جديدة: «الصباح المتألق» «الرمل الذهبي»، و«الديك الأحمر»، و«بشائر اللذة الأولى». ولكنه لا يعامل سارة موضوعاً للجنس، فحنوّهُ عليها لم ينسه أن يذكر يُتمها، وأنفاسها المبهورة. واستُدعي ذلك كله، وجرى توصيفه وتأثيثه في تطوافِ هائمٍ في مدينة غريبة حيث «مصطبة من البرد»، و«الأرض الرطبة»، فكَرهَ حتى «الحب مبذولاً هكذا/ مبذولاً، مسمّى». وهذه الذكرى المستعادة تدخله في عالم آخر مختلف عن عالمه الحالي: بمقابل عالم البرد والوحدة كان هناك العالم القائم على «ضفاف الفرات». واستعادة «ضفاف الفرات» في وسط عالم البرد والوحدة استعادة لرحم ألفة كان الشاعر في تلك اللحظة في أمّس الحاجة إليها ليرمم بها روحه، وليتمم بها أناه. تظهر الأنا هنا مثلومة بحاجة إلى تعزيز حتى وإن تمّ ذلك عبر التخييل.

وفي قصيدة «ألف ليلة وليلة» من كتابه (الوصول إلى مدينة أين) نُباغَت بسطور هي بمثابة انتقالة مماثلة لا صلة ظاهرة، ولا حتى خفية، بما يسبقها ولا بما يلحقها، بحيث لا يسع سوى تفسير عام أو كلي يمكن أن يمفصل هذه السطور داخل القصيدة، إلاّ إذا عاملنا انتقالةً كهذه كتطواف حلم يقطة رسمَ القصيدةَ ذاتها على وفق آلياته. ففي خضم قصيدة تشبه حركتها حركة انثيالات غير مضبوطة نفاجأ بالسطور:

«وجميع أسرار الأفق

هذا اليوم

لا تساوي رغيفاً بغدادياً واحداً»

هناك بالطبع العديد من مثل هذه الانتقالات المفاجئة، ولكنني سأرصد هنا تلك التي تذهب بوعيه إلى مكانه الأول هذا من جهة، واقتصر على المباغت منها حصراً من جهة أخرى، وهي جميعاً تقريباً تستدعي ألفة حياة مفقودة، وألفة بيتية. وقصيدة «أرض الحاجة» (الوصول إلى مدينة أين) تجلّي بأشف صورة لوعة هذا الحنين. بفداحة الخسران، والقهر الفاجع الذي يفتك به تنثال عليه ذكرى الأخت الصغيرة، ورغيف الخبز (مرة أخرى)، ويتساءل بأسى:

«أين رغيفكَ الحار في الصباح

تجلبه لك أختك الصغيرة

(أين جديلتها

المضفورة في الشمس؟)

وتحت رأسك

على الأقل مخدة نظيفة

وبين يديك

على الأقل فراغ التوقعات»

مفعمة هذه السطور الشعرية بكل هذه الألفة البيتية: رغيف الخبز الحار، والأخت الصغيرة، والمخدة النظيفة تحت الرأس. وهو الذي يتذكر كل هذه المفردات يتمزق داخلياً بخسران مريع: فأين ذلك كله مما هو فيه الآن! والتعبير «على الأقل» الذي يتكرر مرتين يفصح عن الخسران. «نظراً لأن

ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طوال الحياة» (باشلار، السابق، ٣٧ ـ ٣٨).

تصبح «المخدة النظيفة» أمنيةً وذكرى عزيزةً وبعيدةً لا تنال مرة أخرى، ترفع رأسها مثل نبض خفي بين اللحم والعظم لا يكف عنك أبداً. ونحن قراء هذه السطور نُقيّد في اللحظة المستعادة نفسها، العالم هو العالم نفسه، واللغة التي تنسجه هي نفسها، ولكن تبقى فرادة وفردية هذه اللحظة تخصّ الشاعر بكل عمقها النوستالوجي غير القابل للتعميم، بل حتى غير القابل للاستعادة والاستحضار مرة أخرى بطزاجته نفسها، وبزخمه نفسه من طرف الشاعر نفسه. هي لحظة لا زمانية بكل تأكيد، وانخطاف غير قابل للتفسير، لنا فقط أن ندلّ عليها بما لدينا نحن القراء من خبرات شبيهة ولكن غير متطابقة.

ليس الانخطاف إلى ما وراء اللحظة الحالية رهين الماوراء فقط، إنه أيضاً محايث لتفصيلات حياة، حتى وإن بدت خبراتها لعينِ مشاهد خارجي عابرةً، ولكنها متلبثة داخل روح من عاناها. إنّ هذه التفصيلات الحسية الغائرة في نفسه لا تلبث أن تتردد عليه كحلم يقظة لحاجة دفينة في النفس يتلألأ نورها البعيد، ودفؤها البيتي عبر المقارنة بما هو عليه في لحظته الراهنة. وشعره بارع، لأن شعرَه حياتُه، في تثبيت هذه اللحظات، وتحويلها أبداً بالضبط كما أن المغادرة صارت عنده موضوعاً يستغرق الأبد. وهو باذخ في التصوير، وفي الإيغال بالمقارنة، كما لو أنه يمعن في تأنيب الذات وتقريعها. في القصيدة نفسها سطر يأتي وسط التفجع بطريقة عراقية جداً: لاعناً وساخراً من سطر كتب فيه «عليك أن تفتح عينيك هكذا/ من الداخل كوردة»، يقول بتعبير عراقي شائع: «أية وردة تعني؟ يلعن أجدادك

يا سركون!/ ومتى رأيت وردة/ كم مرة سرت في حديقة/ متى كانت آخر مرة/ جلست فيها مع صديق أو صديقة/ تتأمل وردة». في هذه اللحظات المأزومة تفقد اللغة شعريتها وتتحول إلى كلام لغة عادية، إذ يبدو أن هذه أكثر من سواها ما يمكنه من وصف حاله وتفريغ نفسه. ورغبة منه في الغوص في تلك اللحظات، والانتشاء بذكراها الملحاح.

لا شيء أكثر ارتباطاً وتذكيراً بألفة البيت من رغيف الخبز، هو المنحدر من بيئة يصفها هو نفسه بأنها بيئة ريفية، يكون فيها رغيف الخبز، المصنوع بيتياً، أو حتى المصنوع خارجه، رمزاً لاستقرار ورضا وقناعة بالشيء القليل: «على الأقل». وتمثل المخدة النظيفة كل هذا الشغف من حيث ارتباطاتها بعالم كامل. ليس الشيء الجاهز للاستخدام، حسب المصطلح الهيدغري، محض شيء منفصل، أو منعزل، أو قائم بذاته، أو محايد، إنما هو يقع في نقطة تتعاورها وتتخللها علاقات وارتباطات بأشياء تكوّن عالماً كاملاً أنت فيه. لذلك ليست ثمة مسافة فاصلة بين الذات وهذا الشيء، ولا يمكن تعليقه، ولا تحويله إلى مجرد تجربة متعالية تقتنص ماهيته بالمعاينة، ولا جعله مجرد شيء مادي محض يُعامل تجريبياً. إنّ هذا التماهي بين الذات والموضوع يصعّب من عملية الفصل بينهما، وتزداد هذه الصعوبة، بل تصبح مستحيلة، حين تستظهر الذاكرة من تجاويفها شيئاً تخلّى عن شيئيته المباشرة والمحضة وصار علامة على عالم كامل. كان هذا العالم في الأصل مرتبطاً فيه، أو أن هذا الشيء كان جزءاً منه، فغدا في منزلته الجديدة العالمَ كله، واختزلَ كلَّ ما عداه إليه، أو لم يعد لسواه من وجود.

أما تعبير «فراغ التوقعات» في السطر الأخير، تعبير آسر، مصوغ من لحم

ودم، من عيش حقيقي لكلمة الشعر، لهمّ الشعر، ولهمّ الحياة. وهو أيضاً تعبير عن إحساس لحظي كثيف، قد لا يدوم أو لا يتكرر، خلقته لحظة كثيفة الألم. ولكن ما فحواها؟ وما معنى «فراغ التوقعات»؟

يخطر لي معنيان لهذا التعبير يكمّل أحدُهما الآخَر. فهو أما أن يعني خلو الذهن من أي توقع، أو أنه يعني الفراغ الذي يزيد من التوقعات. قد يعني فراغ البال من أي توقع في أيام ألفته البيتية، لأن زمانه كثيف الحضور، وممتلئ وإن كان امتلاءً ساكناً، لا يتوقع منه أي شيء آخر، أفقه مسدود، والحياة فيه راكدة، والبال فارغ: ولكن القناعة تامة. غير أنه قد يعني في الوقت نفسه أنه مسكون بتوقعات يوفرها له حلم يقظة عن مكان آخر غير مكانه الأليف. ولكن: أن تترك المكان قاصداً مكاناً آخر، أن تترك الفعلي الواقعي، قاصداً اليوتوبيا، مسكوناً بالتوقعات، بالآمال العظيمة، ظاناً أن لك في كل خطوة جديدة توقعاً يتحقق، وحين تظل منهوباً لخطوات الطريق، وتدرك أن في هذه الخطوات لا تتحقق التوقعات، بل تستحيل أوهاماً، إنها تتبخّر، فتكون في أرضٍ لا توفر توقعاً آخر، تفتقد حينذاك اللحظة الأولى التي فرغت فيها رأسك من توقعات، أو تفتقد اللحظة التي عمرت فيها رأسك بتوقعات. هذه ليست سيرة رحلة بين مكانين فقط، هي رحلة الحياة نفسها. والحياة طريق: ولكل طريقه!

إن فراغ التوقعات هو مطالعة لممكنات، تعاش كحلم، ومسافة تفصلك عنها: هي مسافة اللاتحقق. تحدق فيها، رغم التحسر والتحرّق، من أدنى معلقةً فوق الرأس. ومازال العدم لم يتسلل إليها. كان الصدر عامراً بالتوقع، لأن كل شيء لا يُنال. إن الأماكن الساكنة، التي لا حركة فيها، لا في الحياة المعيشة، ولا في القلب، أماكن ممتلئة لأنها ميْتة لا يحييها سوى التوقع.

حينذاك يفرغ القلب من هموم النهار ويرتجف بتوقعات الليل. في سطور سابقة على هذه السطور كان الشاعر قد كتب:

تعيش كأن جيشاً من الأشباح
يطاردك من مكان إلى آخر
في فنادق من الدرجة الثالثة

ليس الفندق بيتاً (عوضاً عن «القصر» في عبارة لبودلير يمكن أن أكتب: «في الفندق لا مكان للألفة»)، إنّه كيان مادي محض ذو أبعاد هندسية، وينضاف إلى ذلك درجته الثالثة. أما المكان المستعاد، فهو ليس درجة أولى حسب، إنما هو البيت، بألف ولام العهد، لا يُقارن، ولا يخضع لتسلسل تقييمي. كانت هذه القصيدة تهويماً يتأرجح فيه الشاعر بين اليقين والشك، بالضبط كما أن العيش في قصيدته «الحياة على حافة زلزال» هو «في الواقع عيش في المابين»، فهذه القصيدة تصل بالاضطراب ذروتَه بموقعة البيت الذي يقطنه «الراوي»، البيت الصغير كما تصفه القصيدة، بين حافة زلزال وتلّة تنحدر إلى البحر» (حسن ناظم «مصدر سابق»).

كان هو قد استهل قصيدته «أرض الحاجة»: «وقف على رأسي كالطير/ كان ظلاً»، أطبق عليه. حينذاك خامره الشك: «كنت أسمع، أم/ هل يا ترى أكلم نفسي؟» وبعد أن يعود إلى ذكريات البيت الحميمية: «وأدركت لأول مرة/ أنه لم يكن ظلاً ولا من يحزنون/ كان إنساناً مثلي من لحم ودم/ رجلاً حقيقياً مجهولاً/ لم أره في حياتي!» هذه العلاقة التي تنسجها القصيدة علاقة تقابل بين ذاتين ينتسبان له هو نفسه. تقابل يرسيه انفصال تام للحظة ماضية لا تستعاد ولحظة حاضرة أثقل من فيل: «لا حدّ لهذا الهجران، أزاوله/ كأنه عادة مزمنة، أثقل من فيل هرم يتربع في/ مرجة

محصودة بلا عشبة، وفي فجوة الأزمنة المتاحة لي/ أطل بنصف وجهي لأشهد أيامي المدفوعة وراء القضبان/ تتمرغ في طين الإمكان مثل عصفور يتمرغلُ وسط بركة ضحلة» (عظمة أخرى... «فجوة الأزمنة المتاحة»).

وقصيدة «رؤيا المجرى» تعبير جلي عن هذا التقابل. تبدأ القصيدة بالسطور الآتية:

في قاع جسده كان ظلامٌ يقدحُ أحجاره من آن لآن
لينير أرضاً كسيرة، كلما أغمض عينيه ليراها
كلما أغمض عينيه لينام.

في «إغماض العينين» هذا «كان يبقى/ طافياً بلا حراك/ بين النوم واليقظة»، فتختلط الرؤى، بين أنا حاضرة وأنا متوهمة، غائبة، لا يسهل القبض عليها، أو استعادتها، مثل طيف:

وكان يمشي في الطريق
كان يمشي على جانبيه أغصان تميل
حين رأى طيفاً ينهض من مصطبةٍ كأنه كان يستلقي
منذ آماد بانتظاره هناك
وقد عيل صبره إذ توجه نحوه الآن
(...)
لكن الرجلين سارا
في اتجاهين مغايرين، دون أن يتلاقيا، في اللحظة الأخيرة.

وتعمّد شطر الذات إلى ذاتين تقابل إحداهما الأخرى، تقنية بورخيسية يلجأ إليها الشاعر لموضعة ذاته وتأملها، ومساءلتها، لمعرفة «حصيلة

الأيام». ويجري أحياناً حوار تتصادى فيها الكلمات نفسها. ومعنى أن تنفصل الذات ذاتين متقابلتين لا تلتقيان أن الذات التي تخيلت ذلك يتعاورها النقص، والخسران، والفقدان. ولابد أن يكون نصّها الذي تكتبه ناقصاً ضرورة. لا شيء كامل في عالمه، والذات التي تقابل هذا العالم هي أيضاً تعيش النقص. وفي قصيدة «توطئة» أول قصائد كتابه «الحياة قرب الأكروبول»، يقتطعُ من ذاته ذاتاً أخرى يحاورها، ويسائلها، حوار تعيد الذاتان السطر نفسه:

«عندما كنتَ ترودُ في الليل
عندما كنتُ أرودُ

هل كانت تفرُّ كلما هممتَ بلمسها؟
كانت تفرّ كلما هممتُ بلمسها».

...

لأنكَ متَّ وحييتَ وضحكتَ وبكيت؟
لقد قاتلتُ قليلاً، ثم نسيت.
إذاً نجوتَ أخيراً، أم تراكَ اليوم آنساً بالكمين؟

والزمان نفسه ينشطر إلى لحظتين فقط: لحظة للشعر تستدعي لحظة الحياة الغائبة: تكون لحظة الشعر الزمان كله، ويكون الشعر الوطن الوحيد، أو البديل. يكتفي الشعر بكينونته، ويكون سكناً للشاعر. والسطر الأخير «إذاً نجوتَ أخيراً، أم تراك اليوم آنساً بالكمين؟» حكمة، ولكنها حكمة المرتاب، والساخر. حكمة العالق بكمين. كل ما هو حاضر مجرد

ظل باهت لحياة أخرى ليس بمستطاعه العودة إليها:

«ماذا يعيده إلى حياته الأخرى، وإن عاد

أيّ جدوى في عودته؟..... (الحياة قرب الأكروبول، «العشاق»).

لازمت ثيمة العودة شعره منذ أول كتاب شعري نشره في العام ١٩٨٥(الوصول إلى مدينة أين)، وستظل ملازمة له في كل ما سيكتب بعد ذلك، بنفس الهاجس، وبنفس الردّ: استحالة العودة.

«يهدرُ المغولُ من ورائي

وسيوفهم تفتح الأمواج

أمامي

تقف الأبواب

وحيدةً بلا بيوت

يصيح بي صوتٌ عابرٌ من وراء الأسوار

عدْ إلى حيث كنت عُ دْ

من حيث أتي

ت

أيُّ ها الأح

مقُ عدْ!

ولكن يبدو أن العودة مستحيلة».

(«كلما خطوت خطوة»)

ولأنها مستحيلة، لابد للنفس التي تريد أن تعود من أن تجد وسيلة لتحقيق

هذه الرغبة المزدوجة، وحلم اليقظة السبيل إلى ذلك. في قصيدة بعنوان «موسيقى في زقاق بغدادي» (حامل الفانوس في ليل الذئاب) مثال على ما أسميه تجربة انخطاف حسي، لتعلقه من حيث الموضوع بلحظة حسية، ولكنها كما قلت غائرة في الروح مثل نبض. في هذه القصيدة تفصيلة حسية يريد أن ينقلها إلينا ولكن يستهلها بحكمة:

أيان ترابط أو تهيم

لك تلك النغمة الأولى

في كل وصول، في كل مغادرة

سيلقاك وجهها الحيّ على المدخل الباقي.

وهذه النغمة الأولى، هي أولى لأنها كانت في المكان الأول، المكان الذي لن يحل محله أي مكان آخر. وستبقى تفصيلاته تنثال عليه من حين إلى آخر، أو لنقل بتعبير أدق تبدو أنها ترفع رأسها من بين طبقات دفينة لا تتحكم بها. وهو يبدو هنا يستمرئ تقنية الحوار الباطني في حالات كهذه لتثبيت ما يريده. كان قد حدثنا عن «النغمة الأولى»، ويسأل:

ألم تسمعها ذات ليلة

وأنت عابرٌ تحت شرفة

مازال شوقك يرسيها في قلب الطواف

ينفضها من تجاويف عوده عازفٌ ضريرٌ ـ

ذات ليلة ملأى بالنجوم، ذات بلاد؟

ولكن ما مناسبة هذا السؤال الآن، وفي مكانه البعيد عن «ذات بلاد»، وعن تلك الليلة؟ ومجيباً عن سؤاله هذا يقول:

نعم سمعتُها ذات ليلة ملأى

بالنجوم وأنا عابرٌ، عابرٌ تحت شرفة

واليوم سمعتها من جديد..

المناسبة إذن أنه سمعها من جديد. كيف؟ وأين؟ لا أحد بوسعه أن يجيب عن سؤال سطحي وظاهري مغتر بنفسه كهذا. إنّ انخطافة حسية كهذه أعمق من كل تهويمة «روحية غنوصية» مزعومة. إن هذه النغمة المستعادة من دون قصد، أو تلك الرائحة التي تكتنفك في لحظة، أو أي خبرة حسية هي خبرات حسية ليست محضة، وما من حاجة لصبغها بروحانية متعالية من أجل أن تبدو عميقة على نحو كافٍ. وإخضاع انخطافة كهذه للوصف قد يوقفنا على نضارتها الحية. كان قد سمع هذه النغمة، نغمة عود عازف ضرير، ولا ندري كيف عرف أنه ضرير، لقد سمعها وهو «عابر تحت شرفة»، ولم يكن بمواجهته سوى ليلة ملأى بالنجوم. إنّ هذا الاقتران بين نغمة العود، وعازف العود الضرير، والليلة الملأى بالنجوم ليست ضرورة عناصر واقعة فعلية، ربما يكون بعضها ترميمات حلم يقظة، فتتكون صورة تشبع الحنين. أما أن يكون قد سمعها اليوم من جديد، فهذا أمر لاشك فيه:

هذه

الفتحة في ذاكرتي

عندما أتبع ظلاً

يأخذني

عبر المواسم

وأُصغي

إلى نغمة شبه دفينة

تتردد

في مكان قصي

من نفسي

(حامل الفانوس في ليل الذئاب، «شاحذ السكاكين»)

وفي هذا المكان القصي أمضى حياته: كان شعره في الغالب مغادرة إلى الباطن. وستظل هذه النغمة في ترددها الدائم والثابت في نفسه وشعره: نغمة المكان الأول، الحياة الأولى، تلافيف الخبرات الأولى، روائح الأرض الأولى وقد تشربت بها «روحه الأولى»، الدائمة، وترسبت «في مكان قصي من نفسي» لا بوصفها شيئاً منتحلاً أو مفتعلاً، بل تجربة تنمو وفي نموها تعوض الفقدان الحالي. لذلك تظل المقارنة مستمرة بين هذا «الهنا» وذاك الشيء «الهناك»:

«إذا بنا هنا

نعيش، لكننا نحيا

هناك»

(«هذه ليست أورفليس»، حامل الفانوس..)

وتنشط المقارنات بين الهنا والهناك، فهكذا يبدو الفرات، مثلاً، مقارنة ب«التيمز»: «التيمز مجرد جدول/ من الحمأ الكسول/ لا يشبه كثيراً نهراً لنا اسمه الفرات/ ذلك الهدّار/ الذي نهضنا من ضفافه يوماً/ ننفض من لحمنا الساخن حبات الرمال» (الأول والتالي، «عينا امرأة في التيه»). وذكرى المدينة الأولى كركوك: «لن تستلني من عجينة نومي هنا/ أصوات

ديوك جهيرة تتحفز/ للاحتفال بالفجر/ من سقوف كركوك/ ريشها الزاهي لن يشع لعيني ثانية كبدلة العيد/ أصواتها الراعفة بأمجاد على وشك الانكشاف/ أو الانهيار، لن تفزعني من أحلامي الآن/ ولا ترعة شديدة الخمول كنت أصغي إلى مائها في الطفولة/ كلما هربتُ من صفوف مدرستي/ لأهيم على وجهي في البراري...» (الأول والتالي، «لغة الفجر»). لأن شعره يخبرنا أنه مشدود إلى مكانه الأول، فكان الإلحاف على هذه الموضوعة، موضوعة المغادرة، والمكوث النفسي: «كانت لديّ خطط مضمونةٌ تقريباً/ لكنني/ عندما خطوت الخطوة الأولى/ تداخلت كلها بمفعول الصدمة/ وها هي قدمي الأقوى تتقدم مسحورة بالجدران، بينما قدمي/ الأخرى مازالت تتردد في المهد». (الوصول إلى... «أفعال مختارة»).

وهكذا يبدو مصير الغريب أمام الغريبة الأخرى: «أمام منحوتة في قسم الآشوريات بالمتحف البريطاني». تذكّر هذه القصيدة بقصيدة للبريكان عنوانها «رحلة التمثال من آشور». لا نعرف بالطبع أي منحوتة معينة يقصدها الشاعر، ولنا في هذه الحالة أن نحملها على أنها أوسع من منحوتة واحدة، والقصيدة تزودنا بأوصافٍ تناسب عالماً كاملاً، لا منحوتة مفردة واحدة فقط. في المسافة التي تفصله عن المنحوتة يتكون هذا العالم. في النصف الأول من القصيدة العالم الذي توحي به المنحوتة «هذه الحجارة المقدسة، كم صلوا لها في أريدو../ مجبولة من غِرين الفرات ودجلة»، وفي القسم الثاني المصير الذي آلت إليه:

لمن تسردين متاعبك الآن، وأين ربة العالم السُفلي، أنوناكي؟
أين مياه الأبسو، ولوح المصائر، أين المحارب المجنون إيرا
يركعُ عند قدميه الأمراء؟

ماذا رأيتِ يا عيون السومريين الكبيرة، أيُّ لصٍّ تبت يداه
أتى بك إلى هذه الجزيرة، من سيخشع لك في هذا السرداب؟
أي لص في أي ليل بهيم، أتى بك إلى هذا المكان؟

هذه التساؤلات الاستنكارية تسري عليه كما على المنحوتة نفسها، ونحن أمام المشهد الآتي: عراقي هجر بلاده ولكنه في الوقت نفسه حزينٌ لأن منحوتة عراقية نُهبت من البلاد نفسها. ما دلالة هذا؟ أن نترك البلاد ونهجرها، ولكننا نحزن حين تُنهب أنصاب تاريخنا، هذا الإحساس الملتبس والغامض، هل بحاجة إلى إعادة تسوية كي يستقيم؟ هل مصائرنا نحن البشر أقل أهمية من مصير منحوتة؟ لأترجم العبارة إلى ما يرادفها: شاعر هجر بلاده، ومنحوتةٍ هجرت بلادها. فإما أن يكون كلاهما منهوبين، أو مهاجرين. حينذاك فقط تسعفنا هذه التزكية اللغوية لتطمين الشاعر، أن المنحوتة مثله تماماً هجرت بلادها إلى بلدان أكثر أمناً وسلاماً، تسرد لهم حكايتها، بعد أن كانت صمّاء لا تبين في أرضها الأولى، ليعودوا هم من ثم يسردون لنا، ما رأته عيون السومريين. ليست المنحوتة أشرف من الإنسان، ولكن إنساناً من دون حاضر ولا منحوتة ناطقة خير له أن يسلك الطريق.

ولذاكرته تفصيلات أخرى: من بينها ذكرى بركة في أيام الطفولة. ولهذه الذكرى يخصص قصيدة بعنوان «حلم الطفولة». تستهل القصيدة:

«أية رغبة كانت تأخذني
من يدي بين الفصول، وماذا يدلّ خطايَ
على تلك البركة التي اندثرت في بلاد الطفولة

...نور البساتين وطين السواقي
ونسيم يمرّ عليها
في الظهيرة
يمرّ على بركة في الظهيرة».
(الأول والتالي، «حلم الطفولة»)

ومناسبة هذه الذكرى ثعبان. فبعد السطر الأخير السابق تستأنف القصيدة: «حيث ينام ثعبان كسول»، ثم تظل تدور حول هذا الكائن، الذي يصعّد إلى موضوع إنسي، ويتأنسن معه المكان كله: «عندما يرتج لمروره الماء، عندما يستيقظ الطين/ وتسري حالمة، في إثره، الأوشاب». وعن ذكرى الماء، أو الماء بوصفه جزءاً من الذاكرة، يقول في لقائه مع أوبانك: «لقد ولدت في مدينة الحبانية الصغيرة. كانت كلها مياهاً ـ بحيرة اصطناعية، عملها الإنكليز ـ ولقد ولدت بقرب المياه. وأعتقد أن الماء رمز مهم لي حتى اليوم، وأستخدمه كثيراً».

الساقية، منذ الطفولة، مازالت تجري
في الحفر، وتلك العجوز، نانونتا نانا، تدلّي
أصابع قدميها، بأظافرها الصفراء، في مائها. نأتي
لندلها إلى كوخها المتداعي وراء النهر
ونمشّيها ببطء، وثوبها العتيق يخفق في الريح، إلى نهاية الحارة. («حلم البيوت»، عظمة أخرى...)

يقول باشلار: «إن مسقط الرأس مادةٌ أكثر منه امتداداً، إنه من الغرانيت أو التراب، هواء أو جاف، ماء أو نور. في مسقط الرأس نعطي أحلامنا مادتها،

ومن خلالها يكتسب حلمنا مادته الحقيقية، منه نطلب لوننا الأساسي»[1]. إن أبناء الأنهار ألصق بالماء، للنهر ألفة كائن حي يعيش مع الناس من حوله، الشيء الذي يفتقده البحر الملفع بالجلال واللانهاية. النهر جزء من مكان، وضفتاه موقعان يُحتازان بالنظرة وباللمس.

في هذه القصيدة، وأغلب القصائد التي مررنا بها، تشتغل الحواس. وحواس سركون تحس موضوعها الغائب كما لو أنه قائم أمامها مباشرة. الوهم والتخييل، اللذان يحققان الإشباع، يكشفان من نشاط الحس، ويحيلان الموضوع الغائب حاضراً، ويعيش الشاعر هذا الحضور التام. إن عتمة الحاضر الفعلي توقظ الذاكرة الحسية، ولغرض التعويض تنحرف عنه نحو واقع بعيد يزداد نضارة على الدوام .

«وذكرى الأب. للأب في شعره مكانة وحضور لا تضارعان. وعن معرفة وثيقة بالشاعر يقول كاظم جهاد: «إنّ سركون كان شديد التعلّق بأبيه. فهو من مادحي آبائهم حيثما ينصرف شعراء آخرون لتكريس صورة الأمّهات (وهناك بالطّبع من يعنون بصورة الأبوين بالتزامن وبالعدل، ولعلّهم أقلّ عدداً). مراراً عديدة توهّج سركون أمامي بالكلام على مآثر والده البسيطة والمكتنزة بالمعنى. فهو، أي أبوه، كان مثلاً يخلب ألباب جيرانه بالكلام، بصورة مسحورة وساحرة، على أحلامه التي يقول إنّه كان يتلقّى فيها زيارة السيّد المسيح ويحظى ببعض نصائحه وتوصياته» (من مقال: «فظاعة المحتوى ونصاعة الشكل»، السفير الثقافي، ٢٦، تشرين الثاني، ٢٠٠٧).

وستكون قصيدة «حلم أبي» (الأول والتالي) مصداقاً على ما ينقله لنا

---

(١) غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٣.

كاظم جهاد. في هذه القصيدة يروي لنا حلم أبيه: «رأى أبي في حلمه/ كما يرى النائم، ذات ليلة/ قديساً يملأ الباب بقامته الوضيئة»، ثم تستطرد القصيدة في سرد تفصيلات الأمر، أو المهمة التي كلف بها القديسُ أباه. والأب لبّى النداء: «في الصباح الباكر وأول دوريٍّ/ ينفض عن جناحيه قطرة الندى الأولى/ والنملةُ تسحب أول نواة على الحصى المطراة بالخطى/ في أزقة القرية، تبعتُ أبي لنطرق أبوابها/ .../ يروي حلمه مجنحاً، مجنحاً بالدعاء»، ولكثرة ما روى الأب حلمه، تلقى الهدايا: «على ظهره كيس من الجوت، كيسٌ من الجوت/ على ظهره كيس من الجوت/ أثقلته تلك الهدايا»، ولكن الحلم كان أشبه برسالة، فحين تعب الأب كان على الابن أن يواصل التبليغ: «حتى حفظتُ الحلمَ كأنه حلمي/ وكنت أحمل الكيس على ظهري عندما يبركه التعب».

في أكثر من قصيدة، يحضر الأب. في أول كتاب نشره (الوصول إلى مدينة أين) ترد إشارة إلى الأب في قصيدة «الضيف البعيد». والقصيدة مثال آخر على الانتقالات المفاجئة: «رأيت أبي البارحة/ وفي أنابيب كتفيه كالناي/ مخلوق أسطوري يجبر الريح على أن تعترف». وفي قصيدة «حلم أبي»، التي وقفنا عندها قبل قليل وصف للأب: «نسي أن يحلق لأيام/ وكان عاطلاً عن العمل طيلة التاريخ/ وفي يديه اللتين لم تعرفا سوى نحيب المطرقة/ عندما تسوق مساميرها السودَ في قلب الخشب».

كل شيء يتأنسن مرة أخرى في الحلم، في استعادة الذكرى: المطرقة تنتحب مثل إنسان، والخشب مثل إنسان هو أيضاً له قلب. ومن يتسمع لهذا النحيب، ويتصادى فيه، إنما هو الأب، ومن عرف قلب الخشب هما يدا أبيه بكل تأكيد. ويتكرر اللقاء بالأب في الحلم. في قصيدة «مغامرة الفتى الهارب من القرية» (حامل الفانوس...) يلتقي الشاعر بأبيه وأهله:

أسرتني شمس الظهيرة

ثم أطلق الحلمُ سراحي..

أطلقني في الظلام باتجاه الحقول ثانيةً

حيث ينام أبي.

هنا بالذات يصل شعر سركون في التعبير عن الحرية التي يوفرها له حلم اليقظة ذروته، كان حلم اليقظة سبيله للتحرر من سجن الحاضر وقيوده، ويبدو الأب هوى الفرد الطفل سركون. وفي قصيدة «حامل الفانوس في ليل الذئاب» (التي حمل الكتاب عنوانها):

من جاء

في الليل يستدعي أبي؟

من الطارق بقبضته على الباب قبيل الفجر

آتياً ليقلق تهويمة طائر النوم المقيدة أرجله

بحبالٍ ينسجها سيد الحالمين..

...

الريح جاءت تستدعي أبي

وفي كتاب (عظمة أخرى لكلب القبيلة) ثمة قصيدة بعنوان «أبي في حراسة الأيام». في هذه القصيدة الشجية صورة الأب الكادح في عالم من وحوش:

كان يدخن، يحدق في الجدار

ويعرف أن جدراناً أخرى بانتظاره عندما يترك البيت

ويقابل وحوش النهار، وأنيابها الحادة.

وفي قصيدة «الملاك الحجري»: «هذا الحاضر المجنح كبيت يشبه قلب أبي/ عندما سحبته المنية من رسغه المقيد إلى جناح الملاك/ في تراب الملكوت». وفي قصيدة «جسدي الحي في لحظته»: «كلماتي المليئة بالنذائر والنذر ومفاجآت أيامي/ هي الأثقل من تراب قبر أبي المجهول في مسقط رأسي».

ثمة إحساس بالذنب أكيد يتآكله تجاه أبيه. إن انفصاله عن أبيه في الحياة عزز، أو أثقل، من غربة الأب في وطنه في الحياة والممات، فزاد ذلك من ثقل غربة الإبن. ومرد هذا الإحساس بالذنب أنه لم يستطع، رغم كل ما يكنه من مشاعر البنوة تجاه أبيه، أن يقدم ما ينقذ حياة «سيد الحالمين»، ولم يستطع أن يجنبه «وحوش النهار، وأنيابها الحادة». هذا الإحساس ليس ناجماً فعلياً عن عقوق، ولا عن تنصل عن الأب، ولا عن تنكر. كلا: إنما هو إحساس عميق بمأساوية هذه الحياة نفسها، حياة الناس البسطاء والأبرياء والفقراء، الذين كانوا دوماً أضحيات يسيرة وفي المتناول لواقع الحياة الظالم، وكان الأب مثالاً آخر، وليس الوحيد، على هؤلاء الناس، وهو أيضاً إحساس عميق بعدم القدرة على تغيير المصائر والأقدار «لأن الحياة» يقول أونامونو «مأساة، والمأساة صراع دائم من غير نصر ولا أمل في نصر» (أونامونو، مصدر سابق، ٢٤).

وبتعبير مفارق يبدو لي إحساسه بأبيه ليس فقط إحساس ابن اتجاه أب، إنما إحساس أب تجاه ابنه. زاد حنوّه على أبيه، فصار أبا أبيه. الأب جزء من أحلام الابن، والابن يغير العالم في أحلامه فقط. إن إنساناً يستشعر شقاء الحياة الذي تكابده الكثرة الكاثرة من الناس، ويدرك جيداً أنه غير

قادر على فعل شيء، وأنه لا ينظر إلى العالم بعيون آيديولوجية تصنيفية ـ تتحزب لهؤلاء ضد أولئك، عين ترى الكل وتهمل الفرد ـ لابد من أن يسكنه الإحساس بالذنب! الإحساس بجوهر الحياة الظالمة والعجز المطلق عن ردّ هذا الظلم. إنّه إحساس الإنسان المنتمي لهذا الشقاء، يعاينه، ويدعه مهمة للشعر رغم معرفته الأكيدة أنه لا الشعر ولا الأمنيات الطيبة قادرة على فعل شيء. على هذا النحو تبدأ قصيدته «جسدي الحيّ في لحظته:»

«النوافذ مغطاة بستائرها المخرمة، وأنا

راقد في سريري، بؤرةً لشذرات آتية من باطن أرضي أنا، جسدي

الحيّ في لحظته، هذا التنور الذي لا يكف عن تدوير الأرغفة

للجياع المزدحمين على بابي».

في حلم اليقظة فقط، فهذا كل ما يملك، يمكن إطعام الجياع، وإنه لإحساس سوي، بل هو الإحساس السوي، أن يشعر المرء بالذنب تجاه النقص الجوهري في هذه الحياة، رغم أنه ليس المسؤول الفعلي عنه، ورغم أن إحساسه هذا لن يستكمل النقص، ولكنه في الأقل يمد الفرد بطاقة الإحساس بالعالم. الإحساس بالذنب هو الإحساس بالخطيئة، ولكن الخطيئة التي لم نقترفها بأنفسنا، وليس هناك من يكفر عنها، ولا هذه بالمهمة اللائقة أو حتى المتاحة. يزداد إحساس المرء بالذنب كلما عظم إحساسه بالشقاء الذي يعيشه آخرون:

«وهكذا الشاعر، هو المطوّق بصيحات القبيلة

حين يجول بين الخرائب

ويرثي أبناء مدينته، يحلم أحياناً

أن يحلق كأي نسر فوق رؤوس القتلى والقتلة
آملاً أن يجندل بكلماته
مخلوقاً رائعاً ممعناً في الهرب
وأن ينشب صنارة خياله
في لحم الفريسة»

(«هنود الآباتشي»، عظمة...)

والمهمة التي يلقيها على نفسه في هذه القصيدة تناظر ما كان يفعله، في القصيدة نفسها، محاربو هنود الآباتشي، حين يردون جاموس البوفالو قتيلاً. ولكن بدلاً من السهم ليس بيده غير «الكلمات» يجندل بها جاموسه. الباطن الذي آوى إليه عيشاً ونافذةً يطل منها على العالم، ومغادرةً دائمة هو كل ما بحوزته لتغيير العالم. جاء كتابه «عظمة أخرى لكلب القبيلة» لينفذ أقصى ما في أحلامه. إن الشاعر الذي ظل طوال المغادرة يكتب أحلام يقظته، للتعويض والاستعادة والتغيير والتضحية، وصل في هذا الكتاب الأخير، كتاب نهايات العمر المتزامنة تماماً مع تراكم هزائم وطنه الكبرى، أقصى ما يمكن أن يبلغه المرء في أحلام اليقظة.

٥. الماضي

ظاهرياً قد يبدو في شعره نوع من تضاد، واختلاف في المعنى والصورة بين الماضي والذاكرة:

عدوّي..
جاء من الماضي
يجيءُ دوماً من الماضي
قبل تيمورلنك. بعد هولاكو. بعد الطوفان.
قبل الخراب.

(«عدوّ»، عظمة أخرى...)

لقد تعرفنا على الصورة التي تبدو فيها ذكرياته وكيف ينشدّ إليها، وإلى مكانها، ومكانه الأول، بحنين عميق، وكيف تجلت هذه الذكريات بصور تستعاد بحلم يقظة، وبمقارنة آسيانة، ولكن متعبة، بواقع حالي جهم. أما الماضي، الذي يُفترض أن يكون مستودع هذه الذكريات، فإنه يبدو ظاهرياً على نحو مختلف تماماً. فالذكريات تبدو، بتعبير فلسفي كلاسيكي، مثل متمكن يختلف عن مكانه المحيط. في قصيدة بعنوان «آلام بودلير وصلت» (الوصول إلى...) يخاطب الماضي:

أيها الماضي أيها الماضي
ماذا فعلت بنفسك أيها الماضي؟

....

أيها الماضي أيها الماضي ماذا فعلت بحياتي؟

إن هذا التضاد ظاهري حتماً (كما شدّدت القول)، ففي العمق ليست ثمة سوى انسجام ـ وإن جاء من حيث الصورة موحياً بالتضاد بسبب لفظة الماضي ذاتها ـ في المعنى، فالذكرى حتى وإن كانت جميلة، بل ربما لأنها جميلة، تكون سبباً لتعكير صفو الحاضر. إن مواجهة حاضر قاتم من دون حنين قد يسهّل من أمر التآلف معه. لذلك قد يبدو الماضي على وفق هذه السطور ثقلاً كالنّير يقودُ الشاعرَ لأنه (وهذا هو المأزق) صار أفضل من الحاضر، ولكن المأزق الحقيقي هو أن لا خيار سوى الحاضر:

«تخفي ضياءك عنّي
وراء ستائر لا تحصى أيها الماضي
لكنني أعرف أين دفنت اللؤلؤة وكيف بنيت من حولها
المدينة.

(حامل الفانوس في ليل الذئاب، ضياء، ٨٢)

هنا قد يمكنني أن أفهم الماضي على نحو أوسع من كونه مجرد وعاء زماني لذاكرته الشخصية. لينقلنا هذا التصور إلى ماض أوسع وأبعد زمانياً من الذاكرة الشخصية، الماضي بهذا المعنى إرثه هو بوصفه الآشوري ابن جماعته الإثنية. كما ينقلنا أيضاً، إلى رموزه التاريخية. وهنا بالذات يبرز التضاد الجوهري بين ذاكرته والماضي الذي يعود هو إليه، أو يخيّم الماضي عليه.

وأزعم أن إحساس الآشوري بامتداده التاريخي العراقي إحساس عميق، فبما يحمله من هوية تاريخية وثقافية بعيدة تمتد خيوطها إلى هيولى التكوين، تشعره أكثر من سواه بامتداده الزماني البعيد في المكان نفسه، وهو الذي عانى كثيراً من شطب هويته في وطنه الأصلي، الممهور باسمه تاريخياً وحضارياً. يعرّف العراق من بين تعريفات أخرى أنه بلد آشور، ولكنّ أهلَ أشور بالمعنى الإنساني قد همِّشوا، وأزيحوا عبر الزمن إلى مرتبة أدنى، طغت على كيانهم كيانات أخرى، وحتى لغتهم العراقية صارت شبه ميتة ومحظورة بالطبع من التداول. ولكنه ربما أكثف إحساساً بهذا الامتداد العراقي، لا الآشوري حصرياً، لأن له موقفاً ورأياً تجاه اللغة التي يعيش فيها بيتاً لكينونته، وليس وسيلة، وهي اللغة العربية.

يقول: «اللغة العربية تبدو مثل عَقار سحري من روح وكلمات. وهي تتمتع بهذا السحر فعلاً، وما أن تكشف نفسها لك حتى تقع أسيرها. وهذا هو السبب من وراء القول العربي (أدركته حرفة الأدب)...وأنا أعدها في الوقت نفسه رحمة ولعنة، وإذا ما سألتني اليوم، فسوف أجيب أني كنت سأفعل ما فعلتُه بالضبط...إن التاريخ العربي، والتاريخ الآشوري، والتاريخ الأرمني، وجميع هذه الشعوب، ولغاتهم صَبّت في اللغة العربية. وربما كان سبعون بالمائة من اللغة العربية هو سرياني، وآرامي، وحتى ربما سنسكريتي، ولغات أخرى، وبهذا المعنى لا توجد لغة صافية. ولقد حدث أن صارت العربية اللغة الأقوى، فجذبت إليها كما المغناطيس جميع اللغات الميْتة التي كانت لها أيامها في ما مضى من زمان. لقد كانت لغة قوية بحيث تشربت جميعَ اللغات الأخرى. وإلى يوم الناس هذا أستطيع أن أقول كلمات يمكنكِ أن تسمعي فيها صدى الآشورية والعبرية والكثير من السريانية

والكلدانية. لذلك أقول لكِ إنني عندما أكتب الشعر بالعربية ـ وليكن هذا سراً بيني وبينكِ ـ أشعر أنني أكتب بجميع هذه اللغات، لأنني في النهاية أعتقد أن أي لغة تحتوي على الذاكرات الميتة للأعراق التي أسهمت فيها. وعندما أفعل ذلك فإنني أحفر في هذا النهر العظيم» (من مقابلة مع أوبانك).

وثمة شيء أكثر من هذا. في لقاء مع السيد ريان الشواف يقول سركون: «اللغة العربية، وهي الحبل السري الذي يربطني بشعبي وبتاريخي، هي الوطن الحقيقي الذي أملك» (من مقالة فوزي كريم: سركون بولص: مشروع نص نقدي)

إن هذا الفهم والإحساس المميزين والمتقدمين، بمقابل من يسميهم هو بأصوليي اللغة linguistic fundamentals «المرعوبين من أي تغيير يطرأ على اللغة العربية»، وفرا له الإحساس ليس بعمق عراقيته التاريخي فقط، بل إحساسه بامتداد هذا التاريخ وعدم انقطاعه ـ كما يفعل من ينظر إلى المسألة نظرة قومية ضيقة ـ في كل تجسداته وتمفصلاته الحضارية اللاحقة، وفي مقدمة ذلك الحضارة العربية واللغة العربية.

إن الشاعر الأصيل فتحٌ لغوي جديد. واللغة تتفتح عَبر الشعر، كما تتفتح عَبر الكلام المقدس، بل يصبح الخيال الذي تسبح فيه كل لغة أوسع وأخصب، وتتجمد حين يعامل هذا الشعر وهذا الكلام المقدس في مستوى خارج اللغة التي أنتجتهما، فيستحيلان حينذاك عائقين بعد أن كانا فتحَين. لكل لغة شعريتها الخاصة، والشعرية التي يكونها الشعراء من اللغة نفسها تنضاف إلى اللغة رصيداً لغوياً وشعرياً. وهو مثال حيّ على ذلك. إن تعامله مع العربية، لا بوصفها لغة مقدسة، بل لغة متنوعة الأصول والروافد ضمّت إليها لغاتٍ أخرى، أتاح لشعريته أن تستنشق تجارب أجنبية ليسبكها

بالعربية، أو من خلال العربية. ولعل الخوض في هذا الاتجاه يبرّز المكانة الفريدة التي يحتلها، أو يجب أن يحتلها هذا الشاعر. إن التجربة اللغوية التي عاشها لم تعتمد الغرابة، ولا ألعوبة المفارقة الاستهوائية كما هو حال بعض من شعراء الحداثة، كانت تجربة شعرية تنمو في اللغة، مشتبكة بالكائن.

زدْ على ذلك انتماءه الإنساني العميق، لا الحزبي أو الآيديولوجي الضيق، الذي تجسد في قصائد ستظل خالدة تشكو ألمَ العراقي. وهناك مجموعة رموز عراقية تتواتر نوعاً ما في نصوصه. ويمكن أن نفرز أهمّ هذه الرموز: الطوفان، مركب نوح، سيدوري، جلجامش، العشبة. يقول كاظم جهاد: «إن استعارات سركون من موروث العراق القديم، مثلما لدى السياب قبله، تشمل التراث الرافديني كله، وعلى رأسه ملحمة جلجامش السومرية. ثم أن الرموز والمقولات الآشورية المخصوصة كانت تشكل لسركون بوتقة تلتقي فيها جماعته الإثنية أو الثقافية المباشرة والشعب العراقي كله، شعب يرى في موروثه القديم أحد أهمّ عناصر مخياله، دون أن يعني هذا، لدى سركون كما لدى سائر العراقيين، عودة حنينية قافزة على التاريخ كما في التيار الفينيقي في الثقافة اللبنانية أو لدى بعض وجوه التيارين الفرعوني والمتوسطي في الثقافة المصرية» (السفير، العدد ١٠٨٦٨، بتاريخ ٥. ١٢. ٢٠٠٧).

تستحضر هذه الرموز رموزاً للحكمة، والشاعر ينسج حكمته على منوال حكمة الفناء العراقية: «ما تبنيه اليومَ قد ترقص في خرائبه غداً» (الشاهد من قصيدة «تجاسيد»، الأول والتالي)، و«لا شيء منذ آدم غيرُ ملحمة التراب»

(«لا شيء منذ آدم»، عظمة أخرى...). والطوفان الكاسح متواتر في شعره: الطوفان اللاهوتي، ولكنه في الأصل الطوفان الرافديني، يصعّد رمزاً لطبيعة الحياة، ورمزاً لمصير العراقي بالذات. في قصيدته «الهجرة من آشور إلى بلدان الأشياء الأخيرة» (عظمة أخرى...) تقف وسط القصيدة، ومبرزة باللون الأسود، السطور الآتية:

تاريخنا نحمله

في أكياسنا، أيامنا طوفان

يا مركب جدّنا النائي

أوتانا بشتم

يا سفينة سيّدنا نوح

أهذه سماؤنا السابعة

أم أنه ليس سوى القاع؟

وبلدان الأشياء الأخيرة ملاذ وملجأ آمن أخير لأبناء آشور/ العراق. نقرأ في هذه القصيدة آلام العراقي حين يهجر وطنه بحثاً عن اليابسة: «لكل منّا حقيبة/ فيها صورٌ مصفرةٌ لبضعة أجداد ملتحين حاربوا/ في الجبال طوابير من الأعداء بلا نهاية». ولكن الشاعر لا يثق بمآلات هذه الهجرات، فهل هي الجنة أم الجحيم! وهو يتعمد أن يضع بعد هذه القصيدة من كتابه «عظمة أخرى...» قصيدة «اللاجئ يحكي» التي تناولناها في أعلاه. ولكن يجب أن نبرّز القول هنا أن في شعره آلام الأمة الآشورية وشقاءها.

ولمالك المطلبي رأي. يقول إن العراق كان منفاه الأول «لأني أرى أن

تلك الأرض التي تسمى وطناً، وهي تمور تحت قدميه، لم تكن تشكل بداهته في الانتماء، كان يحس كما لو أن الآشوري يولد متقاعداً في بلاده، التي يحسن أن نسميها المنفى الأول. فراية الفتح الإسلامي المظفرة، عزلت السكان الأصليين للعراق، تحت مصطلح الجزية، مقابل منحهم الأمان. الأمان الممنوح هو ما نعنيه بالمنفى الأول» (مالك المطلبي/ مصدر سابق، ٥٣ ـ ٥٤). وعلى أساس فهمه هذا يبني مالك المطلبي فهمه لقصيدته «بستان الآشوري المتقاعد»، يقول: «ثمة تورية مكبوتة بين المتقاعد من الوظيفة، والمتقاعد من البلاد» (المصدر نفسه، ٥٨).

فالآشوريون قد اضطهدوا عبر التاريخ وفي الدولة العراقية الحديثة، وهو نفسه لم يحصل على العمل في وطنه العراق الحديث بسبب من آشوريته. ولكنه ليس ذلك الإنسان الذي يرى العالم بعين إثنية، أو طائفية، أبداً، إن هذا الكائن المتماهي بالألم الإنساني لن تكون هويته سوى هذا الإنساني، وسيحمّل شعره مهمة معاينة آلام هذا الإنساني لاسيما معاناة شعبه العراقي بما هو كذلك. في مقالة كاظم جهاد السابقة نفسها يقول: «عندما رفضت الدولة العراقية في عهد عبد الرحمن عارف تشغيله مترجماً في وكالة الإنباء العراقية بسبب من آشوريته، رفض هو أن يعدّ الشعب العراقي طائفياً وواصل صداقاته وتعاطفاته حتى بعد هجرته إلى أميركا. وهو لم ينخدع بالحريات الثقافية الشكلية التي أتاحتها دولة البعث لأبناء الأقليات، وكان بحدسه التاريخي والشعري يدرك أنها موجهة لإسكاتهم أو لاستخدامهم». ومن هذه الآراء يمكن أن أصل إلى حقيقة أنّه ظل يحمل هذا الماضي ثقلاً تنوء به أمة كاملة عبر تاريخ طويل. وليس تجاهل هذا الماضي مأثرة، ولا التنكر له شعرياً إبداعاً، ولكن أيضاً ليس استحضاره شوفينية.

لنعد مرة أخرى إلى رموزه.

هذه المعاناة العراقية التي يطرزها هو برمز الطوفان تتكرر في قصيدة «بعد القيامة (مرثية إلى الأحياء)» (الأول والتالي)، ولنذكر هنا شيئين بصدد هذه القصيدة: أولاً، إنها القصيدة الوحيدة في هذا الكتاب، بل هي واحدة من قصائده القليلة جداً (هناك ثمان قصائد تقريباً مؤرخة تأريخاً دقيقاً في كتبه الشعرية الستة) التي تحمل تأريخاً محدداً بقصدية تامة كي يكون فهمها واضحاً ومباشراً، وكي تكون موقفاً لا لبس فيه، وتاريخها هو شباط ـ نيسان ١٩٩١: ولا أقسى من هذه الأشهر ذلك العام. والشيء الثاني الذي تمتاز به هذه القصيدة صوتها الغاضب الهادر واللاعن والساخر والمتوعد ضمناً. تتكون القصيدة من مجموعة مقاطع يفصل بين مقطع وآخر بياض نصّي مقصود، وكل مقطع يبدأ ب: «ستَذكرُ، ستَذكرُ، لن تَنسى، ستَذكرُ، لن تَنسى، ستَذكرُ، ولن تَنسى»، وهو من يتوعد بعدم النسيان:

«ستذكر كيف كان المذيع/ ينقُّ بالأخبار كالضفدع في كهفه الشفاف/ ويطلق فقاعات الموتِ من فمه/ ...../ ستذكر ولن تنسى/ ولن تريد أن ترى ما تراه/ .../ وسوف تلاحظ كيف يحاذرُ أن يقول/ كم أماً وطفلاً من بلادك/ يموت في كل غارة/ .../ لن تنسى الدلائل والحركات/ .../ ستذكر الكلمات/ وكيف تباع في كل سوق ومبغى وجريدة/ .../ «ستذكرُ الأخاديدَ/ على كل شاشة بذيئة في الغرب/ عندما تُبقر مدنَ الطفولة، والجسور عندما تتدلى/ كأضلاع رب قتيل فوق دجلة والفرات/ ولن تنسى.../ قال المذيع إنه يتوقع سقوط المطر/ فحلمتَ في تلك الليلة بالطوفان». يجرفه الطوفان في حلمه كما جرف «الطوفان الحقيقي» أبناء بلده ذلك العام.

هو المتيّم بالتفصيلات، لا ينظر إلى معاناة شعبه بعيني طائر، إنما يحط على الأرض، ويبدأ بتقليب التفصيلات، وهو المنتمي لآلام شعبه وناسه العراقيين جميعاً، وليس الآشوريين حسب، يقول: «كم أماً وطفلاً من بلادك». لم يكن سركون، وهو المتحرر من عقدة الانتماء القومي والديني، ليعزف على وتر الانتماءات الضيقة التي هوت فيها أسماء كثيرة، بعضها كان يدعي الانتماء العالمي، وإذا به يتحول، أو ربما يستظهر بواطنه الخفية، إلى مجرد طائفي يجيد لغة القتل والسباب. وهي انتماءات ربما نتيجة طبيعية لانتماءات آيديولوجية لم تر في الإنسان غير الفئات والأصناف.

يبدأ سركون برسم «بورتريه للشخص العراقي في آخر الزمن»: «أراه هنا، أو هناك/ عينه الزائغة في نهر النكبات/ منخراه المتجذران في تربة المجازر». وفي قصيدة «رسام الأهوار» يكتب لوحة الأهواري: «كلما ردموا هوراً، كلما أحرقوا خريطةً/ وأزالوا عالماً من الوجود، بدأ يرسمُ محموماً/ لوحة جديدة تستلهم الأهوار». وليست رحلته هو بأسرها مختلفة عن رحلة الأهواري. فهو مثله يكتب الشعر كي يرمم حياته.

وفي قصيدة «كيس التراب» (عظمة أخرى...) تصوير لامرأة عراقية «أم محمد» هجرت وطنها لتفترش أرضاً غريبة «في الساحة الهاشمية/ بعَمّان» يتدلى من رقبتها كيس فيه قبضة من تراب الوطن: «قالت/ إنها عندما/ عبرت حدود البلاد/ أيقنت/ أنها قد لا تراها/ في هذا العالم مرة أخرى/ لذلك/ ستحملها أينما انتهى/ بها المطاف/ كالنّير». والنّير الثقيل الذي يشد إليه رقبتَها هو الماضي الذي كان يشدّ إليه رقبتَه هو. وفي قصيدة «نيران»: «أطفال العراق في أراجيح الموت/ تهدهدهم يدُ التنين الآتي/ ليشرب الذهب الأسود النابع من قلب الأرض». ويهدي قصيدته «طفلة الحرب»: «إلى طفلة عراقية ولدت في الحرب، وفي الحرب ماتت».

ومن الرموز الرافدينية الأخرى جلجامش الرمز الكلي الحضور. ولكن إن كان ثمة مطابقة بين الإثنين من حيث المغادرة، فإنهما بكل تأكيد ليسا متطابقين في أشياء كثيرة:

«من رزء إلى كارثة إلى مصيبة
من قصيدة إلى أخرى، أعضل في طريقي
إلى الملكوت: جلجامش بعد أن عاد من زيارة إلى «ذلك النائي»
لا في يدي نبتة سحرية، ولا في قاع دجلة
ثعبان ينام راضياً بما استعاد».

(عظمة أخرى...، «إلى الملكوت»)

لا يستعاد جلجامش رمزاً للمطابقة، ولا للهداية، إنما فقط للاختلاف، فالبطل الحديث ليس هو البطل الذي كانه جلجامش: «دفتري المفتوح تحت عيني/ مصيدة لأرواح موتاي/ يمرون على صفحاته في شبه رفيف/ أسمعه مثل لغتي الأولى/ في باطن أي ماضٍ لن يترك للبطل أن / ينام، هو الذي يعرف أنه لن/ يكون جلجامش» (معنى صلاتي). ليس لبطلنا وطن كما كان لجلجامش، وليس من معنى يطارده كذلك المعنى الذي طارده جلجامش، ولم يلق على نفسه مهمةً يخوض فيها إلى النهاية:

«أما أنا، فأعطني ما تشاء:
كلَّ ما يذوي في لمح البصر
كل ما يواصلُ المسرى رغم ظلام ليل العميان».

(«صوت أيامي»، عظمة...)

لكن الأمر لا يتوقف على استحضار الرموز، والاستعارات، العراقية،

إنما يتعلق بمظهر أسلوبي يسود معظم ما كتبه لاسيما كتابه «عظمة أخرى لكلب القبيلة».. فإذا لم يكن هو متطابقاً مع جلجامش، فإن الكتابة التي نقلت هذا الرمز، صارت كتابتُه تُحاكي النصّ العراقي القديم. وهنا أعني ظاهرة التكرار وظاهرة النقص والتشتت.

يعلق د. حيدر سعيد على ظاهرة التكرار في شعر عبد الزهرة زكي بقوله إن الشاعر يستخدم التكرار: «لكي يحيل على بيئة النصوص الأدبية والدينية الأسطورية التي قدمتها الثقافات البدائية، وذلك من خلال تمثل البنية الأسلوبية لهذه النصوص، ولا سيما تقنيتان أسلوبيتان: هما التكرار والتخفف من الضمائر»[1]. وبدوري أرى أنه ما من شاعر عراقي زخرت نصوصه بالتكرار كما فعلت نصوص سركون. ولقد لاحظنا بعضاً من ذلك في الشواهد الشعرية في أعلاه، مما يغني عن الاستشهاد بالمزيد. ولكني أود أن أقف عند قصيدة تجسد التكرار، وتجسد آلام الأمّة (والأم) الآشورية (والعراقية جمعاء)، فضلاً عن الاندغام الكلي في أجواء الرثاء الرافديني. وأعني بها قصيدة «أم آشور تنزل ليلاً إلى البئر». يستهل الشاعر قصيدته بسؤال يوجهه إلى أهله:

وكيف حال أمّ آشور...

ثم يعيد السؤال بصيغة أخرى:

...أين أمُّ آشور التي كانت مرضعتي

بصدرها الأرحب من هذه الدنيا

---

(١) د. حيدر سعيد، «هوامش على كتاب الساحر لعبد الزهرة زكي وعلى مصير الشعرية العراقية ومساراتها»، آفاق عربية، السنة السادسة والعشرون، العدد ١، ٢، كانون الثاني و شباط ٢٠٠١، ص ٩٧.

ووجهها، إلهي

الذي برت ملامحه المذابحُ والكوارث حتى اكتسى

بتلك الهالة، حتى تقدست العينان؟

بعد ذلك يوجه سؤاله إلى صديقه عمانوئيل:

خبّرني، يا عمّانوئيل، أيها الصديق

عن أمّ آشور: أين هي، كيف تقضي

أوقاتها؟ خبّرني يا عمّانوئيل، أيها الصديق

عن عزيزتنا أم آشور...

والسؤال موجه إلى صديقه عمانوئيل، وفي جوابه يكرر الصديق ما قاله السائل:

أمّ آشور، عمتي، أخت أبي الكبرى

ومرضعتك الفاضلة أيها الصديق

ذات الصدر الأرحب من هذه الدنيا

والوجه الذي برت ملامحه المذابحُ والكوارث

وموت الأحبة، وفراق الأبناء

حتى اكتسى بتلك الهالة

حتى تقدست العينان...

القصيدة برمتها مبنية بناءً تكرارياً يستعيد أسلوبياً أجواء الكتابة العراقية القديمة، لاسيما ملحمة جلجامش، التي كان التكرار إحدى بُناها. والتكرار هنا يريد أن يؤكد، يذيع، يذكر، ولا يريد لآلام أمّ آشور إلاّ أن تكون محطةً

أخرى في آلام الأمة الآشورية المقهورة. يريد السطر في أعلاه: «الوجه الذي برت ملامحه المذابح والكوارث»: أن يكتب آلام العراقي اليوم بأسلوب قديم كي ينسج ديمومة تبرز فداحة القدر وعظم الآلام.

يكرّس صلاح نيازي قسماً من كتابه «فن الشعر في ملحمة كلكامش» لما يسميه ظاهرة التكرار في هذه الملحمة. والتكرار يجب أن يُفهم حسب سياقه وموقعه فيها: «التكرار...لابد من تعيين موقعه. أي ما توقيته؟ ما مكانه؟ ما ظروفه؟ ومادام التوقيت يختلف، والمكان يختلف، وكذلك الظروف، إذن تتعدد دلالات التكرار بتعدد تلك الاختلافات»[١].

وفي حالة قصيدة سركون قيد التحليل، فإن التكرار له غايات دلالية وتناصية. فمن جهة التناص يستحضر الشاعرُ النصّ العراقي القديم ليس لغايات فنية فقط، بل ليوصل التاريخ المقطوع، وليستأنف رحلة واحدة مستمرة بين ما يكتبه اليوم وما كتبه سلفه العراقي القديم، ودلالية، ففي التكرار إظهار متنوع، وتثبيت قدَري، للحدث الواحد نفسه عبر إعادة الكلمات والسطور على لسانه هو وعلى لسان محاوره.

كنت قد أشرت إلى ما يسميه حسن ناظم بالنقص في قصيدة سركون، وما يسميه مالك المطلبي «حالةً من التشتت في السطح الشعري»، وأظن أن هاتين السمتين «تكرّران»، مرة أخرى وعلى طريقتهما الخاصة، التشتتَ والنقصَ في النصّ العراقي القديم كما وصلنا. إنّ ملحمة جلجامش، وغيرها من النصوص العراقية القديمة، مخرومة، وممحوة في بعض أجزائها، ورغم ذلك تؤلف نصاً متضاماً واحداً يوصل رسالته، أو رسائله.

---

(١) نيازي، صلاح: فن الشعر في ملحمة كلكامش، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٢٩.

وقصيدة سركون تفعل الشيء نفسه بقصدية فنية، فهي متشتتة، وناقصة لأن الزمان الطويل الذي ترك أثره على اللوح الطيني العراقي القديم قد ترك أثره على سطور سركون. بل إن نسج البداية والنهاية في النصّ العراقي القديم يكرره سركون في كتابه «عظمة أخرى لكلب القبيلة». فهذا الكتاب يبدأ بقصيدة «الكرسي»:

كرسي جدّي مازال يهتز على أسوار أوروك

تحته يعبر النهر، يتقلب فيه

الأحياء والموتى

وينتهي الكتاب بقصيدة «كرسي القصب»، التي تكون آخر سطورها:

يهتزُّ كرسيّ جدّي المواجه للنافذة.

يهتزُّ على أسوار أوروك.

يهتز حتى وهو فارغٌ، لا يجلس فيه أحد.

وكذلك الملحمة العراقية القديمة تكرر نهايتُها بدايتَها. في بدايات اللوح الأول نقرأ:

بنى أسوار أوروك، وحرَم «أي ـ أنا»، المقدس، والمستودع الطاهر

فانظر إلى سوره الخارجي تجد شرفاته تتألق كالنحاس

وانعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء

....

أعل فوق أسوار «اوروك» وامش عليها

تفحص أسس قواعدها وآجر بنائها

وتيقن أليس بناؤها بالآجر المفخور؟

وهلا وضع «الحكماء السبعة» اسسها.

وتنتهي الرحلة والنصّ بالعودة، الوصول، إلى أوروك:

ثم وصلا إلى «أوروك» ذات الأسوار

فقال جلجامش ل «أور ـ شنابي» الملاح: أعل يا أور ـ شنابي

وتمش فوق أسوار «أوروك»

وافحص قواعد أسوارها وانظر إلى آجر بنائها وتيقن أليس من الآجر المفخور

المشوي

وهلا وضع الحكماء السبعة أسسها؟

لا تكرر رحلةُ سركون رحلةَ جلجامش، ولا نصُّه يكرّر النصّ العراقي القديم، ولكنه يعمد إلى إستئناف رحلة التساؤلات نفسها. في بداية كلا النصّين ونهايتهما، يقوم سور أوروك: في النص القديم مسوٌراً مدينةً عظيمة، مبنيةً من الآجر المفخور، وأساساتها من حكمة الحكماء السبعة، تنحت لها وللأزمان كلها منحوتات تسرد حكايات عيون السومريين، وكانت نقطة المغادرة والعودة، وفي النص الحديث، صار سور أوروك شاهداً على البلى والزمن والموت، جسراً يعبر من تحته تاريخ الأحياء والموتى، وهو مرئي عبر نافذة، والحكمة الوحيدة المتمخضة عن نصّنا الحديث: «المرء لا يعود أبداً، المرء يرحل فقط»[١].

---

(١) ليون غرينبرغ وربيكا غرينبرغ، التحليل النفسي للمهجر والمنفى، ترجمة تحرير السماوي، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٦٧.

المحتويات

الإهداء ٥

المقدمة ٧

في الطريق إلى البريكان ١١

١. صوت الشاعر ١٣

٢. صوت القارئ ١٩

٣. الأيدي ٢١

٤. قراءة البريكان ٢٦

٥. سؤال الشعر ٣١

٦. شَركُ الشعر ٣٩

٧. عالم يشيّده البريكان ٥٦

٨. الوجود بوصفه توتراً ٦١

٩. خيارات البريكان ٦٩

سركون بولص: ضيفُ المسافة ٧٥

١. القصّة ٧٧

٢. النصيحة ٨٢
٣. الطريق: قصيدة اللقطة ٨٩
٤. ذكرى من؟ ١٠١
٥. الماضي ١٢٦

هذا الكتاب

كلّ تجربة شعرية «أصيلة» تعريف جديد آخر للشعر، وتنويعةٌ، لا على أصل سابق، توسّع مساحة القول الشعري. وما الجديد هنا إلاّ روح الشاعر نفسه، وتجربته الذاتية المنبسطة حتماً في كل كلمة وسطر. ولهذا لن نتوفر يوماً على تعريف واحد ونهائي للشعر يحيط بماهيته، أو حدوده. ليس للشعر ماهيةٌ تسبق تحققاته الفردية. إن الشعر كما الإنسان وجوده أسبق من ماهيته. ويحلو لي وصف فعل الكتابة عن هذه الروح، وعن كلماتها، ومتابعة توثباتها، بالتقمص، أو استبطان الفكرة أو الروح، أو الهمّ الذي هو الكلمة الشعرية نفسها.